فعل الاحتفال بين الممكن والمحال

■د. عبد الكريم برشيد

في كتاب (الأغاني) للأصفهاني نجد أعرابيا دخل المدينة بعد العيد، ولدهشته قال (دخلت بعد عيد الأضحى، فإذا أنا بجمع عظيم عليهم أنواع من الثياب من بيض وحمر وصفر، فكأنها زهر البستان، فقلت في نفسي، هذا العيد الذي يذكر أصحابنا أن الحضر يتزينون فيه، ثم رجعت إلى عقلي، فقلت: وأي عيد هو؟)

إن العيد هو الغنى المتجدد، وهو احتفال الطبيعة وتبرجها أولا، سواء من خلال أشكالها وألوانها، والتي ليس لها عد ولا حصر، أو من خلال أضوائها وظلالها، وهو احتفال الإنسان ثانيا، سواء من خلال تجديد الزي، وتجديد الإحساس، وتجديد الفعل والانفعال، وتجديد الحالة، وتجديد العلاقة بالطبيعة، وبالناس والأشياء وبالكلمات والعبارات.

هذا العيد الاحتفالي، يحتاج بالتأكيد إلى الهواء، تماما كما يحتاج إلى الشمس وإلى الضوء، ويحتاج لأن تكون الأرواح عارية وصافية ومتلألئة، وأن تكون كل الأستار الكثيفة مرتفعة، إن الأقبية السرية، والكهوف المظلمة، والأنفاق المعتمة، والتي لا يدخلها الهواء ولا الشمس، لا يمكن أن تكون فضاء حقيقيا للاحتفال الحقيقي.

لقد قالت الاحتفالية (الحفل أصدق أنباء من الكتب)1 وقالت أيضا، إن (الشعوب تخبئ عبقريتها في الاحتفال) 2

ومن طبيعة هذا الاحتفال ــ كما تتمثله الاحتفالية، وكما تحياه أيضا ــ أن يكون له معنى (المصالحة مع الذات) 3

وأن يكون شكلا من أشكال (استرداد للوعي المقموع والمصادر) 4

وأن يكون قبضا (على جمر الزمن الضائع أوالمضيع) 5

وأعتقد أن من حق العاشق أن يتغنى بمعشوقه في كل حين، ونحن أهل الاحتفالية، ونحن أحبابها ورفاقها وعشاقها اليوم، لا شيء يسعدنا، أويطربنا، أكثر من التغني بسحرها وجمالها، ولا شيء يمنعنا من الانجذاب إليها، ولا شيء يغرينا ويغوينا إلا نورها الشفاف، ولا شيء يدفئ صدرنا إلا نارها الملتهبة، ولا شيء يثير دهشتنا وفضولنا إلا أسئلتها الحارة والجديدة والمتجددة دائما، ولا شيء يحرضنا على السفر والترحال غير طريقها الذي يبدأ ولا ينتهي، والذي يعد بالغريب والجديد، والذي يعد بالمثير وبالمدهش دائما، والذي فيه من المخاطر أكثر مما فيه من النجاة.

أيكون معنى هذا أن هذه الاحتفالية هي نحن، ونكون نحن هي الاحتفالية؟ من حيث ندري أو من غير أن ندري، ومن غير أن يعرف أي أحد بذلك؟

من يدري، قد يكون ذلك عين الحقيقة وعين العقل، ويكون عين المنطق والصواب، وقد لا يكون.

والتغني بها ــ كما قد يفهم البعض، ألا يكون ذلك وجها من وجوه النرجيسية، ويكون عنوانا على عشق الذات، أكثر من عشق الموضوع؟ وهل هذه الاحتفالية موضوع خالص، مستقل بذاته عن كل الذوات الملتحمة به، والمندغمة فيه لحد التماهي والتوحد؟

جوابا على هذه التساؤلات أقول:

ــ لست أدري، ولا أريد أن أدري، وشيء من الغموض، في مثل هذه الحال، مستحب ومطلوب، خصوصا إذا كان هذا المطلوب ــ المعشوق، أعز ما يطلب، وكان في حجم الاحتفالية، وكانت هذه الاحتفالية بحجم الكون، وكانت بكل ألوان الطبيعة، وكانت بعمق الوجود، وكانت بطعم الاندهاش الطفولي، وكانت بطول التاريخ وامتداده، وكانت بسحر الجمال المطلق..

إن هذه الاحتفالية لا تقف عند حدود المغامرة الشكلية، ولا يهمها أن تكون فرجة مبهرة، ولا شيء غير ذلك، والأساس فيها هو أن تؤسس تجربتها الوجودية أولا، ابتداء من الآن ــ هنا، وأن تعي هذه التجربة، في حالاتها ومقاماتها ثانيا، وأن تقبض على الثوابت والمتغيرات في اللحظة التاريخية ثالثا، وأن تفلسف هذا الوجود التاريخي رابعا، وأن تخرج به من حال الخفاء إلى حال التجلي خامسا، ومن درجة الكمون إلى درجة الظهور.

إن الاحتفال هو فعل مادي محسوس، وهو بهذا مظهر فقط، وذلك لحالات وجودية ووجدانية باطنية، ولهذا فقد كان الشق الأكبر والأخطر في الاحتفالية هو شقها الجواني، وهو جانبها النفسي والعقلي والروحي، والذي يجعل منها تجربة صوفية بامتياز، وذلك قبل أن تكون مجرد طقوس، أو تكون مجرد تقاليد، أو مجرد مظاهر احتفالية وعيدية مختلفة.

إن هذه الاحتفالية، هي أساسا (رؤية فكرية وجمالية، وإرث معرفي وحضاري، وإضافة نوعية لرصيد المتخيل الإنساني، إنها رؤية تقوم على تمجيد قيم الحياة والحرية والجمال والعدالة والتعدد والديمقراطية، وهي لذلك التزام مع الإنسان في جوهره وحقيقته، لهذا فقد خاصمت كل أشكال الانغلاق والتحجر والتقوقع، واختارت أن تتحرك خارج دائرة التصنيفات الضيقة، الاجتماعية والعرقية والحزبية والشعوبية والمذهبية) 6

ثم إن هذه الاحتفالية إبداع، وأساس الإبداع هو الحرية، وهو فعل التحرر الذي يسكنه ويؤسسه، ولقد قال الاحتفاليون (فقد حررتنا الاحتفالية من كل أشكال وألوان التبعية، لقد حررتنا من الجاذبية الماركسية، وذلك عندما كانت الماركسية هي كل شيء، وحررتنا من الوجودية، ومن كل التيارات الفكرية المختلفة) 7

هذه الاحتفالية الأفق، يظنها البعض قريبة، وهي بعيدة جدا جدا، وتتخيل بعض الأذهان أنه من الممكن جدا الوصول إليها، وتتعدد العيون التي تراها، أو تظن أنها تراها، وتتنوع زوايا النظر إليها، ويختلف حولها المختلفون، وتتبت على هوامشها التفسيرات والتأويلات، ويجرب المجربون كثيرا من أدوات الاشتغال النقدي، وتتم الاستعانة بكثير من الحقول المعرفية والعلمية، ولكن الأفق الاحتفالي ــ ومع كل القراءات، ومع كل التفسيرات المتعددة والمتنوعة ــ لا يزداد إلا بعدا، وهذه الاحتفالية، اللغز، يتم النظر إليها بكل العيون، بعين إيديولوجية مرة، ومرة أخرى بعين فلسفية، أو بعين سوسيولوجية أو بعين أنتربولوجية أو بعين سيكولوجية، وبهذا يتم إلباسها الزي القومي العروبي مرة، ويتم إلباسها الزي الديني الإسلامي مرة أخرى، كما يتم إلباسها الزي الأوروبي والغربي، أو الزي الأسيوي الشرقي، مع أنها دائمة التأكيد على النحن وعلى الآن وعلى الهنا، وعلى المعيش اليومي، وعلى أن يكون لهذه النحن معناها الإنساني والكوني الشامل، وليس معناها الإقليمي والجهوي أو العرقي أو الشعوبي الضيق، ويقول الاحتفاليون (إنه في مجال الإبداع لا مجال للوسط، فإما أن تكون سابقا للعصر أو متخلفا عنه ولقد اخترنا أن نكون في المقدمة، وليس في المؤخرة) 8

وهذه الاحتفالية الأفق، أو الاحتفالية الموعودة، لا يمكن أن تتحقق اليوم أو غدا، وذلك لأنها حلم أولا، وأن هذا الحلم قد أصبح في مستوى المشروع، وأن هذا المشروع قد أصبح ورشا مفتوحا، وعليه، فإنه لا يمكن لأي أحد أن يتنبأ بنهاية الأشغال في هذا الورش (هذه الاحتفالية الموعودة، مشيت / مشينا إليها عبر طريقين اثنين: طريق التنظير، وفي التنظير يحضر العقل والمنطق، ويحضر التفكير والتدبير، وطريق الإبداع، وفي الإبداع يحضر الحلم والوهم ويحضر الخيال والوجدان) 9

إن العين الإيديولوجية، هي التي انتظرت من الاحتفالية أن تكون فعلا تبشيريا، وأن تختار معسكرها العقائدي، وأن تتخندق فيه، وأن تعلن عن لونها الحزبي، وأن تلتزم به، وأن تدافع عنه، بالحق أو بالباطل، وأن تنتج نصوصا أدبية وفنية وفكرية جافة ومحنطة، وأن تنتج إبداعا أحادي التوجه، وأحادي الرؤية، وأحادي المعنى، وأحادي الموقف، وأن تستنسخ النموذج المثالي، وأن تلتزم به، وأن تروجه، وأن تبشر به، وألا تنحرف عنه أو تحرفه، وفي مقابل هذه النمطية الفكرية والجمالية، كان الاحتفالي يردد دائما (أومن بأنني احتفالي الرؤية، إنني لا أومن بالثنائيات، الخير والشر، لست أخلاقيا، لا أومن بالصواب والخطأ، لأنني لست مدرسيا، لا أقول الأشياء تحمل أسماءها في داخلها، ودائما أردد كلمة «قل كلمتك وامش» فليس من مهامي أن أؤرخ لتجربتي، المهم أن أصنع هذه التجربة، الأسماء ولعبة الأسماء هي لعبة النقد المدرسي والمؤرخين وذلك ليس شغلي) 10

الهوامش:

1 ــ البيان المغاربي للمسرح الاحتفالي – باجة – تونس 1988

2 ــ ع. برشيد – الصعود إلى فلسطين – مطبعة النجاح الجديدة – الدار البيضاء – 2004 – ص 137

3 ــ المرجع السابق نفسه – ص 136

4 ــ المرجع نفسه

5 ــ المرجع نفسه

6 ــ محمد محبوب – بيان الاحتفالية في أفقها المتجدد – الاحتفالية بأصوات متعددة – كتاب جماعي – مخطوط

7 ــ ع. برشيد – كتابات على هامش البيانات – ص 45

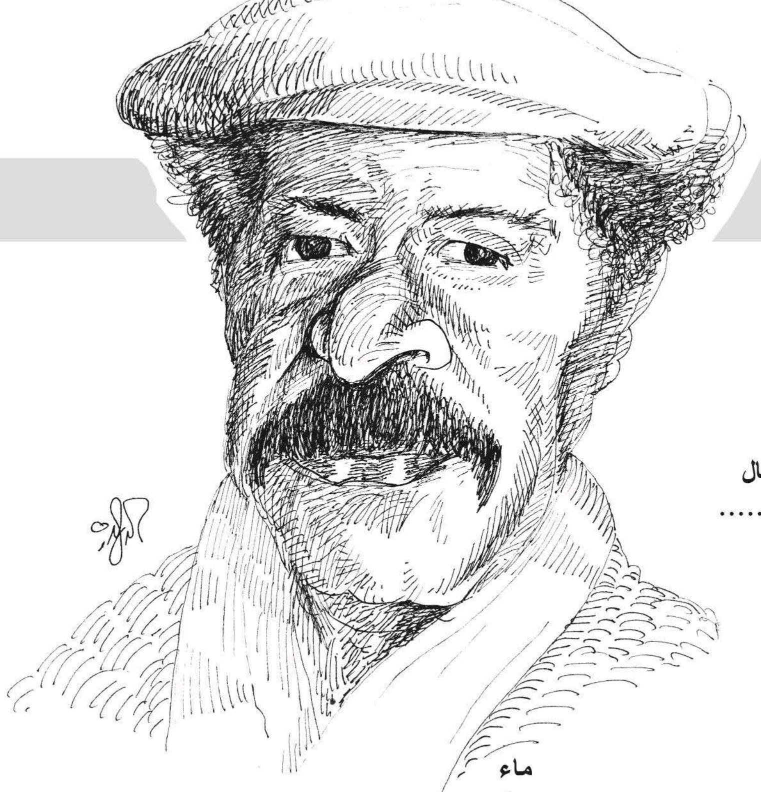
8 ــ ع. برشيد – الاحتفالية مواقف ومواقف مضادة – ص 94

9 ــ المرجع السابق نفسه – ص 38

10 ــ ع. برشيد – برنامج (روافد) لعلي الزين – (قناة العربية)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

برنامج محمد شكري



من لمسة للأرض والملكوت
أرقني الترقب والسؤال
من لمسة للوقت
داهمني المحال
الفجر ذاب
وذابت الساعات والكلمات
نحو مصيرها الثلجي
وانتصر التلاشي والزوال
من لمسة لمعادن الأشواق
صار العازف الأعمى
وحيدا
تسلب الطرقات موعده
وتسحقه العواصف والرمال
من لمسة للريح
نامت أعين ثكلي
بصمت الناي
واختفت البراري.. والتلال
فكيف غاب عن الشواطئ
حينما احتفلت بمطلعه
الخمائل والنوارس والظلال؟
وقف الزمان
على خليج لغاته الأولى
وأوغلت الأساطير القديمة
في ابتداع ربيعها
وصبيها الآتي
على كتف الغيوم
وحوله غدرانُ موسيقى
وحول سريره الأكمات
والماء الزلال
يدنو وملء يديه
إكسير الحياة.. معتقاً
ببيادر المعنى تموج به السلال
يدنو وفي خطواته
ماء.. وطين
عالم متوثب: فيهما من طقس طنجة
ومن الليالي العاشقات
مهابة.. وجمال

****

ماء
وطين
شرفة ريفية
في ملتقى البحرين
ترنو طنجة (العليا)*
تم يسبقها الدلال
يستنطق اللحظات شكري
في مخابئها
فيسعفه إلى مكنونها السحر الحلال
ويكلم النجم البعيد بما تبقى
من حديث الأمس
في بعض البرامج والطقوس
ويختلي ببهائها الجبلي
حين يقرر الإبحار
عبر دروبها الزرقاء
يرسو عندها الحجل
يدنو إلى شرفتها
فتهلل الدنيا... وينتفض المقال

....

ماء
وطين
نجمة في الأفق
وَلَهَى
يستفيق بنورها شُكري
يفصل من كلام العاشقين
ثيابها
ويصوغ من أحلامها
أوتار أغنية تبدل شالها
ويرد عنها ما يمر من الغبار ببالها
والأفق عرس الكون
موعده... الشمال

....

ماء
وطين
يسأل الفجر الصبي
عن المدى
ومجاهل المعنى
فتنسل الحدائق
من طلاسمها
وتختلط العناصر.. والمرايا
الآن.. يخترق الليالي (خبزك الحافي)
ويدعونا إلى أعراس طنجة
ننتقي أسماءها الأولى
فيحملنا إلى ينبوعها
شفق يراقص ظله الزاهي
غزال

....

ماء
وطين
يستفيق الفجر
في أحلام شكري
ترتوي سبل الحكايا
يستحيل الأفق
أطيافا من الفيروز
ظلها الغمام
فأوغلت في البعد
مائلة إلى بستانها الريفي
تستوحي خرائطها الغريبة
من سماء الريف
ينمو عبرها الأمل الوليد
ويهتدي بمنارة منها المجال

....

ماء
وطين
فجأة يختار شكري
من حدائقه الدوالي المزهرات
ويرتوي بطفولة الأشياء
يستبق حوريات الفجر
نحو منابع الرؤيا
فيولد عن خطاه ربيعه الزاهي
ويولد موعد زجل
وأجنحة يطأطئ من مهابتها الجلال

....

ماء
وطين
يلمحان مواكب العشاق
في الأقلام شكري
يهمسان بما تتأثر في دفاتره
ويختطفان منه شقائق النعمان
ثم تسيل حول مداده الأيام
مفعمة بما نسجت
لياليه الطوال
ماء
وطين
غيهبٌ متوثبٌ
للدهشة الأولى
يرفرف حول مشرقها الخيال

....

ماء
وطين
ليت لي جسد القصيدة كلها
فأمر بينهما
وتمنحني السماء بهاءها العاري
فيتبعني.. الهلال

---

*طنجة العليا: تعبير دارج معروف يطلق في حق طنجة

■ الحسين القمري

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصص قصيرة جدا

▪ عبد اللطيف الخياطي

قصة وزيادة

عن الشهباء بنت الحسن رضي الله عنها قالت: بينما نحن جلوس، ذات يوم قائظ، عند أبي الحسين الخياط في عريشة له، إذ هل علينا شاب أشعث أغبر في جبينه ندبة وعليه قطعتا ثوب لم ير الناس مثلهما في بلاد العرب و لا في بلاد العجم. أقبل حتى سلم، فقام له أبو الحسين وقبل جبهته، وقال: ما لي أرى بني يركب وعثاء السفر. قال: أريد أبت أن أقايضك ثلاثة أرطال من الحشيش وحدائق مترامية لم تطأها قدم قط مقابل نصيب من الورق. قال: رضيت بالمقايضة. قال: وأنا رضيت عنك. ثم نظر إلى سوار في معصمه وانصرف. فلبث أبو الحسين مليا ثم قال: أتدري الشهباء من جاءنا اليوم. قلت: لا و الله. قال: هذا إبني من ذريتي، لم يأت ليقايضنا وإنما ليحدث عنا في آخر الزمان.

....

عن أبي الحسين الخياط عن الشهباء بنت الحسن عن عبد اللطيف الخياطي، وهذا لفظ أبي الحسين، قال: سافرت إلى العراق. ثم أقلتني إلى بغداد سيارة طويوطا تركتني في الصحراء وليس علي سوى سروال جينز وتي شورت يحمل شعار البارصا.. فذكر القصة وزاد فيها.

عرس ولا ذبيحة

أصاب جنون البقر مجتمع الطيور فنقلته (الغرابة) لبيت (العنكبوتة)، وهكذا دواليك، إلى أن وصلت العدوى إلى الجرثومة.. فوقعت الثورة وتشابه البقر علينا.

الدار الخالية

أم الأولاد تعود لتغتسل ولتضع الماكياج أمام المرآة. وأنا أعود لأغتسل ولأحلق ذقني أمام المرآة.. وفي الأثناء يتحول البيت إلى فوضى، أما المرآة فلا تعكس سوى النفايات.

اليوم لم أر وجهي في المرآة، ليس لأن أبناء العاهرة غيروا الأقفال، ولكن.. المرآة لم تعد تعكس سوى الأشباح ووجوه العفاريت.

حدث ذات مرة في أمريكا

في سنة 1887 بولاية ماساتشوتس، وبالضبط بمدينة بوسطن، قررت مواطنة أمريكية أن تضع حدا لحياتها مع زوجها البليد، الذي حاول تسعة وتسعين مرة ولما ينجح في إنارة المصباح الذي لا يحتاج سوى لضغطة على الزر، فما كان منها إلا أن وضعت رأسها مكان المصباح.. كانت على وشك أن تدير المفتاح لتدخل التاريخ كأول امرأة تموت بالكهرباء، لولا صوت الرجل الذي تردد في المختبر «هذا عظيم.. سنثبت أيضا أن هذه وسيلة فاشلة للاختراع».

دعاء الخروج

امتلأ صدر الموؤودة بالغيظ في ستة أيام. وفي اليوم السابع تنفست الصعداء.. اهتزت مرة أخرى، ورفعت يديها إلى السماء ـــ سمعتُ رجاء حارا «كررها .. كررها يا رب» ولم يكن ثمة حي بين الأموات.

حكاية مختلفة

أراها في شرفتها وأرى الباب مواربا يغري بالاقتحام.. لكن حين أدخل تختفي.

أنظر من الشرفة نفسها أو من نافذة.. في البعيد، هناك دائما، امرأة تعدو.

المحكمة...

خبط بالمطرقة على المنصة بعد أن وقع الحكم. ثم تذكر القاضي المولع بالأدب مقولة همنغواي الشهيرة «على المبدع أن ينتصربالقاضية».. فكر أنهما سيكبران ويتذكران الحدث، وربما يرويان «القصة» لأبنائهما.. عندها، فقط، مسه سر الجاذبية فنزل إلى القاعة يردد «هذه هي القصة.. هذه هي القصة» وهو يهشم رؤوس الأغبياء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصص قصيرة جدا

موسم الأرانب

لكثرة ما ينط فيه من أرانب، وما ينداح فيه من بضاضة وفضاضة، أقسم ألا يلج البحر أبدا خلال هذا الفصل من كل سنة. ولأن نظره كان شاحبا كابيا، حتى إن نظاراته ذات الزجاج السميك كقعر كأس لا تفارق محياه، قيل له:

– لا تثريب عليك، بخلعك للنظارات، ستصبح غاضا لبصرك، ولن يتبدّى أمامك إلا البحر بجلاله، ما عداه من تفاصيل، فهي منفلتة آفلة.

الباطني

عجيب أمر زميلي الباطني..

طول نهاره مطمور في باطن الأرض. يبتلعه المنجم. يغدو جلمودا من جلاميده، منكودا من مناكيده.

عندما يطفو فوق السطح، مهشما يمشي فوق الأديم، ينتشي بالنسيم. يسعى إلى الناس في الجوامع والمجامع ليسرد عليهم وقائع ظاهرية لم يعشها جرت تحت لفح الشمس، في انتظار غوص آخر في أتون الباطن.

الخاتن المخاتل

كارهٌ للطيور، ماقتٌ لما يعلو في الجو ويعبر السماء، مطأطئ برأسه نحو الأسفل، يكاد يلتصق بالدقعاء.

يشتط به خياله إلى يوم ختانه. أطفال ينزلونه قسرا من شجرة التين، يجرجرونه من أسماله. يطوّحون به، ليتزلق كالخاتم بين أصابع الخاتن.

وهو ممسك به كالكماشة، قال له مشيرا نحو الأعلى:

– عصفور، عصفور..

عندما اشرأب بعنقه نحو السحاب في وجل، تطايرت قُلفته، تصاعدت صرخته، سَبَّ الخاتن المخاتل، وسقط رأسه نحو الأسفل للأبد.

جحر الضب

أضواء مرتعشة تتلألأ بلا انقطاع. دخان بألوان مختلفة ينسكب على الجميع. في أرائك خلفية تتبدى أطياف في وضعيات سريالية مثيرة كتكدّسات غيوم، زادها إثارة أنين آلات وقحة لا يبح صوتها. مزهريات تتمايل تتكسر شظايا كالصّبايا لتلتئم من جديد.

وعندما مر على المكان ذات صحو لم يصدق الوحشة التي تفترسه، وكيف أنه في جحر الضّب يمور بحر الصّب.

ذوبان

مثل خيمة مُلفّعة خرجت من الحمام تتهادى، تتطاير منها الأنوثة. بإصرار يدب بسيارته وراءها. يستجديها بتذلل قطة. تفحّصَتْه هنيهة واستوتْ جنبه في المقعد الأمامي. يدٌ تسوق وأخرى تزحف، تتقلّى على الهضاب.

قال والموسيقى في اضطرام:

– ألا تتكشفين يا ذات الوشاح؟

تجرّدت الخيمة، وانفرجت الغيمة. مصعوقا مسحوقا ألفاها زوجته.

ذاب جسده ماءً، تبخر هباءً، وانداح من ثنايا وتفاريج السيارة

زغرودة

جاء الاثنوغرافي عازما أن يدْرس المنطقة الزاخرة بتفردها الثقافي العريق، لكنه حار في أمر الزغرودة المجلجلة التي تمتاز بها نساء القرية. وبعد أبحاث إجرائية عديدة، وتحريه عن سببها ودلالاتها المختلفة، توصل إلى ما يلي:

– الزغرودة ناتجة عن نخس وهمز الشيطان للفتيات، فما أن يدخل أصبعه الوسطى في مؤخراتهن حتى يفزعن صائحات مزغردات.

رسم

رسم شكلا أقرب إلى هيأة قوس يمتد من أعلى نحو أسفل. سرعان ما انقلب إلى تلاميذه يسألهم عن فحوى الرسم.

جاءت إجاباتهم على الشكل التالي:

– حبل يتدلى.

– أفعى تتلوى.

– طريق خطرة منعرجة.

– سيل لا يُبقي ولا يذر.

–...........

نتف ما تبقى من شعيرات لحيته ورأسه. لعلع مترنحا باكيا:

– يا أولاد الفاعلة، أتودّون أن تأخذوا بلحيتي ورأسي؟! إنها الخريطة.. الخريطة.

▪ جمال الدين الخضيري

إبداع

عيون الجدران الخلفية

قطرة شاي باردة
وأعقاب سجائر إحترقت في منفضة القلب
كانت الرياح تصفر في سلك الغسيل
لا أحد غيري في غرفة عزلتي
أنا وسيجارة وقطرة شاي باردة
وشمعة تذوب آخر بياض
اليد التي كانت تغطيني ماتت
اليد التي كانت تحفر السواقي في دفاتري ماتت
حاورت جسد شمعتي حتى غسق الأرق
على ضوء شمعتي الذابل أبدا
قرأت رسائل عيون الجدران الخلفية
وبكيت
كأن النهر الذي يهجرني كل صيف
حكاية امرأة تمشي إلى جحيم وردتها الأخيرة
الكلاب لا تنام في لغتي
تذكرت العصافير التي تنام على أغصان الخروب
الليلة عاصفية
المطر يسافر بي حزينا إلى آخر خندق في الصحراء
شبيهي كان يرتب صور الحبيبة
لكن شبيهي لا ينام كبقية الأحياء
إنه لا ينتمي للغة النهار

الليل عين مفتوحة في الموت
ولا معنى للرياح
أين أنت أيها المنفي في عشق المستحيل
الزمان جحيم
كم ستحترق عربة الوداع في الغربة
أنا اخترت أغنيتي
وبدأت الأشياء تتشرد
لا يهمني كم يطول الرقص
لقد انتهت زغاريد الحصاد
وتكسرت مناجل الحكاية
منذئذ لم تنهض المدينة من غفوتها
كل الدروب خراب
وجلطات دم يابسة أسفل الجدران
لقد أعدموا نوتات أغنيتي
وعادوا إلى ثكنات خائبة
أما أنت
لمن تركت عطر الأقحوان
والحياة غروب لا ينته
عد إلى بياض عيني
الأشجار تنتظر ثلج الشتاء
وأنا أنتظر صيحة راحل إلى الماء
في العين دوائر حزينة
حزن قديم يرسم دمعة مقهورة
لست جميلا ككل أمسيات الخريف
في العين غموض غريب
كأني لم أتذوق نعناع الفقراء

أتملى الثنايا وأذوب في أسرارها
الغبار في قسمات البياض المهجور
يحكي أدغاله المستورة
ولا أحد عشق البارود
أما أنت أيها المنطفيء
أشرب كاس المساء معطر بالتراب
ولا تنام
غدا جبيني يهرب بي إلى مدينة بيضاء
حيث الكؤوس تتكسر في كتب الرصيف
وكحل العين يحترق في الغناء
وأنا لن أعود إلى الخلاء

■ مصطفى الغزال

مرايا أوروفيوس

بلا قيثارة أسير
بلا زفة عرس،
أسمع صداي، وصوت دمي.
أنا ما ضيعت عشبتي على ضفة بحيرة بعيدة،
وما نبتت على أطراف لغتي نرجسة عنيدة.
حنجرتي جرس معلق في الهواء،
ولا أغني خشية باخيات جديدة.
كيف أغني
وبي خجل من الإناث؟
سأرجع
تلك دروب أعرفها، وأرجع.
بي رغبة في الالتفات
بي رغبة في تكسير زجاج الأسطورة..
ورثت الحزن عن بلدي
وأستطيع الرقص على جسدي،
أستطيع العزف على كبدي
والرجم بالأغنيات؛
أنشد ما يفتنني،
وما يفقدني شبحي
على شعرة الهاوية.
ولا أستجدي أحدا ليرجع ما فات.
يا حاكم الموتى!
أعرف طريقي إلى الصبر
أعرف طريقي إلى القبر.
تعبت مراكبي،
ورسوت على رمل و ماء.
لم أنج من سحر الغناء.

أسجنني في كل صورة،فأمشي
على صورتي في الماء.
لماذا أختار وجهك بين كل البلاد
وأنزل؟
لم أخدش وجه السكون،
ولم أفكر في الصعود كثيرا.
هنا،
فقدت اليقين.
وهناك،
تركت رتابة الأفق،
وما يدفع الروح للجنون.
بددت رئتي في الشجن
وبعت قيثارتي بلا ثمن.
كيف أغني يا وطن الرفات
وقلبي وتر بلا معنى؟
سألهو قليلا؛
أكدّس الأشواق في كأسي،
وأكسرها..
أخطو على شظايا نفسي،
وألعنها..
من لدغة ثعبان فهمت سر الحياة:
كأنها
وردة فتية خضراء،
كأن الأقدام لا تكفي
لتسحقها الريح،
كأنها
خفقة
ريح..

■ عبد الرحيم إويري

فراشات الموت

ألا يا شمس انبعثي
كربيع وليد
كفجر خجول
أسدلي خصلاتك الذهبية
على عالم من ضباب
على واد من دماء
وحقل زهره من سعير
ففراشات الجحيم
تتراقص في الظلام
تقضم رؤوس النائمين
والأطفال والدمى
تداعب الدخان
تمتص رحيق الأمل
تطفئ شمعة النهار
تقرع طبول الشياطين
تدق أجراس الفناء
فراشات الموت
تقطف جماجم المشاة
الهائمين في سبات
تزرع السواد
تنثر السموم
والليل والظلام
ألا يا شمس انبعثي
على عرش عليائك تربعي
أطلي على دنيا في شحوب
على إنسانية تحتضر
لوني أجنحة الفراش

■ بشرى الموعلي

سَكْتَةٌ شِعْرِيّة

جَادَ بها اليَرَاعُ ...
حَرْفاً يسيل ...
برَحِم صفحةٍ ...
يَشْتهي بين أنفاسِهَا ...
الغَرَقْ ...
ديواناً يسِيلُ دمْعَةً ...
على وَجنتَيْهَا ...
أعْلَنَ الحُبَّ عليها ...
حتّى انْحَرَقْ ...
****
قال إنّي كاتبٌ ...
فيكي شِعراً ...
قالت ...
فلنتناصفِ الوَرَقْ ...
فسُبحان من فَصَّلَ حُسْنَهَا ...
على مقاسِه ...
كلمّا العشقُ انْدَلَقْ ...
كلّ المُحبِّين في بُحورها ...
أبْحَرَ وغَرَقْ ...
فليس بين القنافذِ ...
أملسٌ...
وليس بين العبيدِ ...
عبداً أبَقْ ...
****
فهذه الشَّمَاعِدُ ...
فأين الشُّمُوعُ ...
إذا ما الليلُ انْفَلَقْ ...
وهذي المَدَامِعُ ...
فأين الدُّمُوعُ ...
إذا ما الشَّوْقُ انْخَنَقْ ...
وهذي المَفَاصِلُ ...
فأين الجُمُوعُ ...
كُلمّا الحِبْرُ انْدَفَقْ ...
أين المُحبِّينَ ...
أين السِّبَاعُ ...
أين الوَرَقْ ...
وَحْدَهُ ...
قلبي احْتَرَقْ ...

■ محمد كريم الهيشو

هذه الدّنيا!

مـحـراب شـمـس
تـجـلّـى كمـا الحلم..
حـيـن تشرنـق الشّفـق.
وانبـرى جسـورا يهتك
عـرض الغـسـق.
وأطياف غيد تدبّ حسيرة
أعيـاهـا الشّـبـق.
حـيـنـهـا..
تحـامـل اليراع
ليخطّ شكواه على الورق.
وخلف الأفـق،
استطاب اللـّيل الوقوف،
وانتـشى بسحر البوح..
لمّا كان همس السّاهرين
يلولـب الأرق.
هكذا الأيـام تترأى..
بين شفـق وشفتق..
وغسـق وغسـق.
فمـا قيمـة الدنيـا
غير رغـبـة،
إن عشنـاهـا،
أو ليـل نحيـاه
جرّاء سمر أو أرق!!
أو صعاب نمتطيهـا
قسـرا أو نـزق!!

■ محمد المهدي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصة قصيرة

البطل لا ينتحر

حاول أن يكتب في هذا اليوم الأول عن اللقاء، وعن كل الذي مضى لكن ما شاءت الذاكرة أن تبوح له بكل الكلام، كم تمنى لو خير أن يعلق الوقت الضائع من حياته الرائحة، لقد كان الشتاء يعشق كثيرا تلاويح الزمن القادم، فلا أحد يهوى البحر بدون أسماك ولا حوت وبلا أسرار، ولا أحد يحب أن ينظر في المرآة وهو مغمض العينيين، الأزهار لا تكون أزهارا كما يقول هو دائما.. إلا إذا وجد من يرعاها حتى لا يموت فيها روح الجمال، كان البطل يرغب وبإلحاح شديد أن يعلق كل ذلك الوقت النابض في جسده، حينما ينام يستحضر عوالمه الخاصة يسبح في الأحلام بالأجنحة البيضاء فتغيب عنه خيوط الزمان المألوفة، لا رسوم واضحة للمكان.. فقط تحضرهُ الصور المعقدة تعقيدا مكثفا مثل جبال الثلوج الشاهقة، أو كالتي هي بيضة متحركة فوق كأس ماء به شيء مقدس، إنه يحاول أن يقرب المعنى قليلا.. وأن يصدق له التأويل ولو لمرة، إنه لا يريد أن ينتحر كل مرة في معنى بدون حبر ولا رائحة، في الليل الذي تصدق له الرؤيا يبوح في صمت مسموع في الصورة فقط، أواه كيف يكون هذا؟ يتساءل باستغراب وتعجب؟ بسرعة يتخافت مع ظلال الكون التي تشكل أشياءه المعتادة، فيقول: أحس أيها الخلق: أنه القلب والحب والفراغ.. وأنها الشمس والعرقُ والظمأ... تبدأ الحكاية الأولى بالهروب من الأحلام الوردية إلى الأحلام الوهمية البيضاء عبر ذبول أوراق الربيع وتلاشي خيوط الترقب والانتظار، أينك أيها الشتاء الجميل؟ لماذا لا تتعاقد مع الأرض حتى لا تسقط منك القطرات فتضيع سدى، وتنحني لك كل الصور التي تعشقها، أيتها القطرات لا تنتحري هكذا، موتي في المعنى الذي لا يموت.. فالحكاية التي يحكيها البطل ربما مصيدة، وانتحار بارد معبأ بالكلمات الباردة والجوفاء حينا، وحينا لا يتذكر كيف تتشابه بالصمت الحابل.. كان على البطل أن يختار أحضان القصائد الغجرية ثم يعيد الانتحار فيها من جديد ولكن بمعنى جديد ومقنع، يكون فيه التأويل شاهدا. في اليوم الثاني تذكر أن عليه واجبا، فقام

من الحلم إلى الحلم...
في الليلة الأولى.. تذكر...
بأن المرأة شبيهة بالحياة
لأن فيها جنين اسمه الروح
سيزحف وسيكذب
أية نظرية علمية
ستتحدث عن نهاية الكون

الجنين قادم، سيستمتع قليلا، وسيمل قليلا.. لكنه سيستمر حتى النهاية...
في الليلة الثانية تذكر...
أن هنالك عروسا جميلا
تبكي في ليلة الحياة الأولى لها
حينما لا تحس بمعنى تلك الحياة
ربما انتحر البطل في صمت
ولم يشأ أن يجعل للزحف معنى
في الليلة الثالثة تذكر ما يلي...
تذكر أنه صلى كثيرا
حتى الصمت..
وزاد في النوافل أيضا
لكنه بسرعة احتسى معنى آخر
ووجدا في نهر الحب والعشق
ما كأن أعْذبْ
فَمَاءُ الشتاء لا ينضب
هكذا استدْرك وتذكرْ
أن البطل لم يكن يرغب في أي انتحار
سوى انتحار القطرة المفعمة بالحياة
على جبين الأرض
التي ستجعل المعنى لا يموت.

■جامع هرباط

عُقْدَةُ الشُّرْفَة

(1)

وَرحلتِ يا أنتِ
تركْتِ القلبَ يَجرفُهُ الحنينُ إليْكِ واللَّهْفَهْ
إليكِ أحِنُّ يا موتِي
فَينْفُثُ حُبُّكِ في أضْلُعِي عُنْفَهْ
وتَنْزِفُ ذكْرَيَاتِي
كَمْ أخافُ عَلَيَّ من ماضِي حَيَاتِي
منْ جَمِيلٍ يَوْمَهَا جَادتْ به الصُّدْفَهْ
وأجْمَلَ لا يَدُومُ ظَنَنْتُهُ من مُعجزَاتِي
ثم أمْحَلَ واخْتَفَى صُدْفَهْ
وخَلَّفَنِي أُعَتِّقُ ذِكرياتِي
إذْ أُكَابِدُ عُقْدَةَ الشُّرْفَهْ ....

(2)

الشُّرْفَهْ
يَا جُثَّةً مصْلوبَةً تَبْكِي لِحَالِي
حُلوتِي رَحلَتْ وغَابَتْ عنكِ طَلَّتُها الجَمِيلَهْ
خَلَّفَتْكِ ذَليلَةً قَيْدَ الأعَالِي
خَلَّفَتْنِي ذَابِلاً يَفْنَى سُؤالِي
في جوابِكِ.. يَرتَمِي روحًا عَلِيلَهْ
هلْ تعودُ حَبِيبَتِي؟؟؟. لا
لنْ تَعودْ
فَاللَّيْلُ أدْرَكَهَا فَوَاعُنفَ اللَّيَالِي
حينَ تَزْحَفُ في شَرَايينِ القَبِيلَهْ
حينَ تَزْحَفُ في بُرُودْ
تَغْتَالُ زَقْزَقَةَ العصافيرِ الجَمِيلَهْ
تَغتالُ ما بينَ الأحِبَّةِ من وُعُودْ
فَارْمِي عليَّ قَمِيصَهَا
كَيْ لا أرى شَوكَ الوُرُودْ
لأظَلَّ أعْشقها ولو كانت قتِيلَهْ
واقِفًا كالغُصَّةِ
في جَوْفِ هذا الشَّارِعِ الخَالِي
يُهَشِّمُ شَوقُها بَالِي
ويُشْعِلُ من لَظَى دَمْعِي فَتِيلَهْ

(3)

يا شُرفةً مَكْلُومَةً بالبَرْدِ والصَّمْتِ
هل يا تُرَى تَتَذَكَّرِينْ؟؟؟
صمتَ الدُّروبِ وغَفْوَةَ البَيْتِ
وحبَّاتُ الحَصَى تَفْتَضُّ عُزْلَتَكِ
لتُوقِظَها من الموْتِ
وتُخْمِدَ ما تَناسَلَ في الجَوانِحِ من حَنِينْ
فكم كُنَّا جَمِيلَين
كأحلامِ الطُّفولَةِ.. عاشِقَين كَأنَّنَا مَلَكَانِ
كُنَّا نُكَمِّلُ بعضنا حُبًّا... وكُنَّا وَقْتَهَا
كُلٌّ يَرى في الآخرينَ مَلامِحَ الثَّانِي
وكَمْ كُنَّا بَرِيئَيْنِ كدَمْعِ مُرَاهِقَهْ
في حُبِّهَا الأوَّلْ
ولم نَعْلَمْ بأنَّ الحُبَّ دَفْقَاتُ الجُنونِ الصَّادِقَهْ
لكنَّها سُرْعَانَ مَا تَرْحَلْ

(4)

(قَدْ نَلْتَقِي ...
إنْ ظَلَّ فِينَا مَا يُسْعِفُ الصُّدْفَهْ)
وَقَدْ لا نَلتَقِي....
فَالعِشقُ كالعُشَّاقِ يُمْكِنُ أن يَرَى حَتْفَهْ
تَمَامًا عِنْدَ مُنْكَسَرِ الحَنِينْ
ورحَلْتِ يا أنتِ
تركْتِ القلبَ يَجرفُهُ الحنينُ إليْكِ واللَّهْفَهْ
إليكِ أحِنُّ يا مَوتِي
فَينْفُثُ حُبُّكِ في أضْلُعِي عُنْفَهْ
وتَنْزِفُ ذكْرَيَاتِي
إذْ أكابِدُ عُقْدَةَ الشُّرْفَة....

■طارق بكاري

ARCHIVE
http://Archive.beta.Sakhrit.com

قراءة في ديوان «هكذا تكلمت...» لمنير باهي

■محمد مفتوح

– مسحة الفن التشكيلي في القصيدة المغربية... توطئة =

إن أردت أن تدخل بيتا من البيوت أكيد. لابد من الإستئذان. قبل الإستئناس... من أين يا ترى ندخل الى بيت من بيوت الشاعر منير باهي الذي أثثه بديوانه الثاني «هكذا تكلمت...» في حين أن هناك ديوانا آخرا مشتركا سبقه للوجود إلى الساحة الأدبية بل هناك ثالث «أنا البحر يا أبي...» إذن نحن أمام شاعر له مسيرة إبداعية ثلاثة دواوين في حين أن هناك شعراء لهم أكثر من ذلك يكتبون في الظل بصمت وهل مرد ذلك إلى صعوبة النشر الرسمي وحتى لا نتيه ونضل طريق في الخروج عن مسار أرضية الديوان فلا نمزج نقده بواسطة هذه الورقة النقدية نجد نفسنا مضطرين إلى دق ناقوس الخطر حتى يفتح لنا هذا الشاعر رحابة صدره. لنقول كلمتنا ونمشي... أجل يفتح لنا باب دفتي ديوانه على مصرعيه لنتخطى العتمة وتسلمنا إلى فضائه الداخلي وبالتالي الاستئناس به كشاعر ونسبر أعذاره لنكشف ما يحويه ما سماه أيضا... فتظهر لنا تجليات العنوان الذي يعتبر اكبر بوابة وعتبة للمرور والتسرب إلى كهنه وولوجه... أجل من خلال عنوان «هكذا تكلمت..» نجد أنفسنا وسط الدار الأدبية التي أثثها فليسمح لنا بالاقتحام مع الإستئذان... تلك البيوت التي يسكنها وتسكنه. بيتا بيتا وتسكنه أيضا قوافيهات متقطعة على وزن تفاعيل البحر البسيط =

لدى البسيط بسيط الأمل

مستفعلن فاعلن مستفعلن

(ماعدا قصيدة «رغوة الاخطاء»)

القراءة = «ديوان هكذا تكلمت»

خير ما يمكن الاستشهاد به هو الديوان نفسه لطرح هذه الورقة النقدية إلى حين تتضح لنا وتتميز الرؤية الشعرية عند هذا الشاب الشاعر الذي ركب أمواج هذا البحر البسيط وبكل بساطة بانامل ابداعية تطاوعه لكتابة القصيدة كما يفعل الرسام إزاء لوحته التشكيلية التي يرشها بالاصباغ حتى تتشكل شيئا فشيئا. ويختمها بوضع اللمسات الأخيرة ثم تخرج إلى الوجود حية تكاد أن تنطق... فعلا بعدما كانت جاهزة في لاوعيه قوة... هكذا هي العملية الإبداعية في خلال ديوان «هكذا تكلمت...» فهو الشاعر منير الباهي. يخربش ويضع مسودة ومسودات فيقطع الكلمة ويقيس تعبيرها بالكلمة الشعرية الموزونة قبل أن ينطقها بعظمة لسانه قبل أن يلوكها ثم يهضمها... فيقول أمام الملأ جهرا... «هكذا تكلمت» أي نبست. فهمت. نطقت وشعرت لاقول شعرا قريضا... اي كلاما موزونا. وكل ما يشعر به الشاعر كانسان ذو احساسات رهيفة تؤدي المعنى المراد التعبير عنه بادوات ابداعية ... تماما كما يفعل الرسام. والقاص و... وكما أسلفنا سابقا....

فهل سيفلح الشاعر في احترام نوامس الشعر وقواعده اللغوية...

حتما هذا ماسنتناوله في هذه الورقة كمحاولة لقراءة هذه المجموعة الشعرية التي تحتل المرتبة 2 في مسيرته الشعرية الإبداعية قد يتفق معي القارئ والمتلقي ويختلف آخرون... وأقول جيد أن هذه الورقة النقدية تبقى نسبية لحدود معاشرتي للديوان كمرجع يتيما لها... ديوان «هكذا تكلمت» قد نقتصر على قصيدة واحدة من الديوان الذي كانت عنونته منتقية بتشبيه بكلمة «هكذا» وبفعل ماض «تكلمت» وهكذا سنخصص وسننتقي بدورنا أولى قصائد من الديوان السالف الذكر التي تحمل نفس اسم الديوان «هكذا تكلمت» كنموذج لهذه القراءة... محاولين في نفس الآن ولو بأدوات بسيطة لأن المرجع اليتيم هو الديوان كما سبق أن أسلفنا وسنركز جهد الإمكان قراءة هذه القصيدة التي تعتبر في نظري أم لباقي القصائد بالروعة بمكان إن هو التعبير الصحيح لأنها تستمد قوتها كواجهة اختارها الشاعر لزخرفة العنوان كما زارادشت كما كتب «هكذا تكلمت زارادشت» مذ قديم ما السر في نهج الشاعر منير الباهي نفس العغنونة والتسمية ... لتكون بمثابة بوابة أخرى تؤدي إلي سراديب الكتابة الشعرية التي ليست بالهينة. هل ليستقطب أكبر فئة من القراء في زمن ندرة المقروئية... لكن في بداية الديوان وقبل استهلاله للقصيدة خطط الشاعر مقدمة. مقتضبة وجيزة بكلمة معنونة «في البدء» لا بأس من ادراجها لأهميتها = «ومما يسجل ويلاحظ على كاتب هذا الديوان وقصائده أنها كانت اكثر من الصراحة نفسها وكأنها بوح سابق من ثغر هذا الشاعر التسعيني اليافع ولنستمع ان انت كذبتني أيها القارئ الى صرير قلمه = في في البدئ =

وأنت تفتح هذا الجحيم الشعري. افتح قلبك أولا لا ليس هكذا.. أريده أكثر اتساعا كما البحر... أنظر تراني أكدس في القصيدة العمودية أسرار الوطن الأفقي الموعود بالفضيحة وأدس في صدرها زلزلة الحالمين بشمس أخرى ذات ظفائر زرقاء اقرأ هذا الديوان ولا تتواطئ مع الوشايات الكاذبة للإجهاز عليه. اغتسل بالحب الوهاج قبل أن تقراني أو على الاقل تيمم بالحزن التافه وأنت تستقبل هذه الوفود المتعفنة من دمي ومن أعصابي ومن أنفاسنا المشتركة أنا ما جئت لأرضيك وإن أطربني رضاك ولكني جئت لأرضي الشعر وحده... رد على مقدمة (في البدء)=

أول ما نسجل على الشاعر والمبدع منير الباهي هذه التوطئة الشبه استفزازية والتي هي بمثابة مقدمة تحذيرية للقراء وربما حتى النقاد من يدري في زمن غياب هؤلاء وأولئك اي المقروئية حتى لكبار الشعراء ذوي الباع الطويل في كلمة القريض... والقصيدة الشعرية ... القراءة =قصيدة هكذا تكلمت=

يستهل الشاعر باهي منير قصيدته الاولى من الديوان «هكذا تكلمت» بحرف جر مجرور وقد جاءت الجملة الأولى مقتضبة ودالة في نفس الوقت... بغير صنعة أو تنميقا «في دفتري» ولنطرح السؤال ما المقصود بهذه الكلمة الفارسية الأصل والتي تعتبر دخيلة على لغة «الضاد» استهلال شعري بحرف وليس اسم. حرف جر ومجرور وبكلمة فارسية وليست عربية. واذا بحثنا في القاموس تقابلها كلمة (سجل – كراس) والمراد بها في السياق الشعري اي القصيدة هي «الديوان»

–في دفتري

سترى لوركا ينام على صدر المعري

ترى الوعد الذي صرت

ترى الفرزدق يهجر ظله

وترى الخنساء تاكل صخرا

وكلمة «ترى» ذكرت أربع مرات وبتكرارية وهل يريد به الشاعر التأكيد على الرؤية الشعرية لقد سبق لنا أن أخذنا إذنا في اقتحام الديوان قبل أن ندخل إلى بيوت القصيدة أليس كذلك قبل أن ندخل إلى كنه القصيدة وتشرحها لتظهر لنا بلاغة القول والصنعة في تمطيط الكلمة ذات النبرة الايقاعية سواء في الصدر أو العجز وبالطبع إن كانت هناك بلاغة بالفعل وليس بالقوة (كما زعم باهي في مقدمة في البدء جئت لأرضي الشعر...)

– سترى لوركا ينام على صدر المعري ولم يقل العكس مثلا ينام المعري على صدر لوركا من هنا وهنالك... يتضح لنا بأن الشاعر منير باهي على بينة بما ينبس. ينطق وما ينطق ويتكلم به من قريض... بصور شعرية شاعرية إن لم نقل بتشكيل وتكثيف لصورة كاريكاتورية... بتقنية بارعة وزخرفة من مزج الشعر بالتشكيل. ساعيا من خلال هذه العملية الى خلق ابداع متميز مجدد للقراءة البصرية متعمدا. التشكيل يرسم بالكلمة وليست هي الريشة فنصوصه تزخر بأسماء ورموز دالة لأعلام الشعر العربي على امتداد العصور وهل يمكن قول أن منير باهي يرنو إلى التجديد حتى يمد الجسور مع شعراء الحداثة بالتشكيل أجل إنها صور مضحكة صور استعارية في نسق شعري بالأهمية بمكانة فكيف ينام لوركا ذاك الشاعر الإسباني المغتال على صدر الشاعر العربي الأعمى المعري... من خلال النقرة الأولى عموديا استحضر منير الباهي ثلاثة شعراء وشاعرة وكان هو خامسهم ذكرا... شعور من مختلف العصور أولهم شاعر غربي والآخرون عرب وشاعرة واحدة مخضرمة مشهورة وهي الخنساء.... وكيف تأكل الخنساء صخرا.. ولم يقل حجرا. لأن كلمة الحجر لربما يعني بها اسم أخوها (صخر) البطل الشهيد... مما لا شك فيه أن هناك عملية مضنية في استخدام مفرات بلغة شعرية ترمي الى مغزى لكي تستوي وترقى القصيدة الى لغة الشعر وينعت كاتبها بالشاعر...

وهكذا كانت قصيدة الديوان الأولى في مد وجزر تارة تطفو فوق سطح أرضية القصيدة وتارة أخرى تخبو إلى الاسفل. قعر البحر البسيط ...

– صاخبا قلت

دمي الرواحل والصحراء

محتشدا

ابني خيامي على الدنيا التي شئت

يرتفع صوت الشاعر ملعلعا كالرصاص... كالموج المتلاطم على شطان وسواحل بحبره البسيط الذي اختار باهي أن ينسج وينشر على وزن تفاعيله. يبني قوافيه كسواري بيوته التي يسكنها...

صاخبا قلت

دمي الرواحل والصحراء

«» «» «»

أما «المرأة» فتكاد أن تكون غائبة في الديوان إلا من تلميحات لطيفها ومن بعيد أيضا كما جاء في نفس القصيدة

–صادفت ليلي

فساح الضوء من شفتي

في الأقاصي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشعر والمسرح

د. فاضل سوداني

إرتبط المسرح منذ البدء بالشعر وبالعكس أيضا، لأنهما يشكلان جزءا مهما لتكوين الرؤيا والذائقة الجمالية للإنسان، وهذا يدلل على أهمية الشعر والمسرح في التاريخ الديناميكي الفعال للإنسان. فأولى الحوارات في المسرح كانت شعرا وأولى القصائد التي خطت على الصفائح أو اللوترغيات كانت دراما شعرية، أو لنقل كانت شعرا برؤيا درامية – تراجيدية. وبالرغم من أن المسرح نشأ في المعبد الديني والأسطورة، إلا أن الشعر كان ركيزته التراجيدية.

ولا وجود حقيقي للمسرح ولا للشعر إلا في معالجتهما للموضوعات والأسئلة المصيرية التي تقلق الإنسان والمجتمع، أو تلك التي تلامس الأزمنة والظروف الملتبسة التي كانت تفرض الخواء الروحي. وأصبح هدف المسرح والشعر في الأزمنة اللاحقة هو خلق التوازن في الحياة وإعادة بناء الوعي الإنساني عموما والوعي الجمالي خاصة، والمطالبة الملحة لتحقيق حرية الإنسان، وبالتاكيد فإن هذا كان نتيجة لطبيعة علاقة المسرح والشعر بالمدنية.

وبما أن تذوق وتقبل المسرح والشعر قضية حضارية أساسا فإنه ينشأ ويتطور في المدينة الحضارية واللغة في القصيدة ستكون تجريدا إذا لم تمتلك ذلك الهمس الدرامي أو التراجيدي، ولكنها تصبح أكثر كابوسية وتأثيرا إذا كانت جزءا من معمارية فضاء المسرح وسؤاله المصيري الذي هو سؤال مقلق كما هو سؤال الوجود في الشعر السري الذي يُكتب كتعويذة الشاعر المنفي.

شعرٌ ينصب على البعد اللامتناهي في الحياة والذات الإنسانية وعن أسطورية الواقع، وبالرغم من أنه شعر يبحث في المجهول إلا أنه لغة حية للتواصل الإنساني من خلال أسطورة الكائن الحي.

وبما أن الشاعر مسكون بأسطورته الشعرية، فالمسرح كذلك مسكون بأسطورته الدرامية – وشاعريته التراجيدية وذلك السر المجهول الذي يتراءى في أعمق زاوية في ظلام فضاء المسرح.

إن كتابة الشعر وقراءته ومشاهدة العرض المسرحي يجب أن يعلماننا رؤية العالم بصورة جديدة وأعني رؤية ذلك الشيء الخفي والسري والسحري واللامرئي في عالمنا المحيط وعالم ذواتنا، ومن هنا فإن المسرح والشعر لهما علاقة بالمخاطرة. فالانسجام الحقيقي بين هدفية التكامل الإجتماعي والثقافي – وبالذات المسرح المكثف برؤيا شعرية، باعتباره فعالية ذاتية – جماهيرية هو الذي سيخلق نوعا من وحدة الهدف لتحقيق مجتمع المدينة الحضاري.

الفوضى المنظمة وأسلبة العصر

وضمن التطور الديناميكي للمدينة والمسرح وعلاقتهما بالشعر، فإن المواضيع التي نوقشت على خشبة المسرح في الأزمنة التي تلت الإغريق اختلفت جذريا. فالبطل الشكسبيري لا يكون أحادي الجانب وانما يخضع للديناميكية، وهو لا يشكل نموذجا لمجتمعه أو عصره فحسب وإنما نموذجا لكل العصور. من هنا ظل شكسبير يقلقنا بل هو معاصرنا حقا.

وفي أزمنة لاحقة تميز المسرح بمعالجة المشكلات الإجتماعية بسخرية مرة بما فيها معالجات مسرح القرن السابع والثامن عشر.

وأكدت الكثير من الأعمال المسرحية على رفض المظالم الإجتماعية، وتطور هذا إلى التأكيد على ضرورة تحقيق العدالة الإجتماعية.

لكن التطورات العظيمة في القرن العشرين، أعطت إمكانيات جديدة للمسرح فارتبط بالتطور التكنولوجي وأشر تناميا متزايدا للوعي الثوري والفلسفي في معالجته لشتى المشكلات الإجتماعية والفردية ضمن الواقع المضطرب.

إلا أن مسرح ما بعد الحرب العالمية الأولى والثانية أكد حالة من الفوضى المنظمة – أي الفوضى البنائية وإعادة خلق ديناميكية الوعي الفردي الجديد. فارتبط المسرح بالفلسفات الطليعية (العبثية !!) وخاصة الوجودية وفلسفة تضخيم الذات التي نشأت بتأثير الحروب.

ولهذا فإن مؤلفي ومنظري المسرح الطليعي (اللامعقول) بيكيت ويونسكو وغيرهما، وكذلك التجارب الآنية كمسرح الصورة أو مسرح الحداثة وما بعد الحداثة المتأثرة بفكر ورؤى أنتونين آرتو ومايرهولد، تميزوا بالوعي الشعري والشمولي لمعالجة أي ظاهرة، وأصبح هنا وجودا بصريا لاستخدام الشعر لدرجة أصبح الفضاء الذي تتحرك فيه شخصيات بيكيت ويونسكو وجان كوكتو وجان أنوي وغيرهم هو فضاءً شعرياً حتى وإن لم ينطقوا شعراً، وأصبح الشعر جزءاً من الفضاء المسرحي.

لأن الشعر هو إلتباس للتأملات الشاردة التي لايمكن أن تؤشر وجودها إلا في فضاء درامي بصري حتى يمكن إدراك كينونة الصورة الشاعرية باعتبارها تتميز بكينونتها الأصيلة و الخاصة والسابقة والبعيدة عن تأثيرنا ولكن من أجل أن تكون كينونتها أكثر أسلبة وتكثيفا لابد أن يكون فضاءها بصريا والمسرح هو الذي يخلق هذا الفضاء.

حرية الوجود المسرحي و الذات الشعرية

فالشعر إضافة إلى كونه يثير الاندهاش فإن هنالك غبطة الكلام ومتعة القراءة التي تجعل الإنسان متأملا في وجود لا متناهي. وغبطة اللغة الشعرية البصرية هي غبطة للفضاء البصري في المسرح، إذ تضفي الصور الشاعرية كينونة لغوية، وكينونة الكلمة تتكثف عندما تمس أو تعبر بصريا عن الفضاء الدرامي، وبالعكس أيضا؟.

ومن خلال تحليل صيرورة ووعي اللغة في القصائد الشعرية ، فإننا نصل إلى اللغة الجديدة، أي تلك اللغة التي لا تكتفي بالتعبير عن الأحاسيس والأفكار، بل تحاول أن تخلق مستقبلها، ولهذا فإن أصالة وانتقاء الصورة الشاعرية الجديدة تحفز مستقبل اللغة الجديدة وتكون هذه اللغة بصرية عندما تمتزج مع كينونة الصورة البصرية في المسرح.

إن الشاعر في المسرح يتحدث عن ذلك الوجود الإفتراضي – البصري أو عن الوجود غير الواقعي الذي هو في ذات الوقت وجود واقعي أيضا. وتتحكم في الشعر والمسرح حالة من الحلم الواعي الذي يفرض أن تُدّرس لغة الشعراء ولغة المسرح مباشرة كما تُدَرّس لغة الروح.

وبما أن الشعر لازماني فهو يدلل على زمان ما خارج المكان بل يتجازرهما والمسرح يدلل أيضا على زمانه الذي يتجاوز المكان أو على مكان خارج الزمان وهذه (الآنية) في الشعر والمسرح تخلق التشابه بينهما. ولكن هذه العلاقة الهارمونية المتناغمة والمتناقضة بينهما ستشكل خللا حقيقيا عندما تستخدم بجهالية أو بوعي ناقص.

وما استخدام الشعر في الكثير من تجارب المسرح العربي إلا تعبيرا عن الفهم الخاطئ لاستخدامه في الفضاء الدرامي المسرحي بسب كون الشاعر والمؤلف المسرحي يستخدم الشعر كبناء قصيدي منعزل وليس كرؤية شعرية في المسرح أو كرؤية درامية للشعر. وفي الكثير من الأحيان يتكيف الفضاء المسرحي لشروط مكونات القصيدة وهذا يضيق من مجال الرؤيا سواء في الشعر أم المسرح، وسبب هذا كون المؤلفين الذين كتبوا للمسرح الشعري هم شعراء في أغلبهم فهم يمتلكون فهما فائقا لقوانين كتابة القصيدة لكن ليس لديهم أدنى فهم لمكونات الفضاء المسرحي وأسراره الإبداعية. فأصبح من المعتاد كتابة ما يسمى بالمسرحية الشعرية أي مسرحية القصيدة التي تتكون من مجموعة من القصائد المكتملة والمنفصلة عن الرؤيا الشعرية للفضاء والحدث المسرحي، أي أن حوارات الأبطال تكتب شعرا بدلا من أن تكون نثرا من أجل أن يطلق عليها مسرحية شعرية.

ومن جانب آخر يقوم بعض المخرجين بإعداد قصائد للمسرح، ويبقى الشعرفيها منفصلا عن الفضاء، والحدث المسرحي منفصلا عن الشعر بدون أن يكون الشعر والقصيدة الشعرية جزءا من لحمة ومعمارية ودرامية البناء والفضاء المسرحي.

والشرط الحقيقي والذي يشكل بنائية الكتابة المسرحية هو أن تتخلى القصيدة عن قوانينها الأدبية وتتحول إلى رؤيا شعرية تشكل جزءا من معمارية الفضاء وتتحول الى شعر بصري داخل فضاء بصري هو المسرح.

فالحدث الدرامي لايخضع لشروط القصيدة حتى وإن كانت قصيدة نثر وإنما الفضاء المسرحي يهتم بتلك اللغة التي تتخلى عن كونها لغة أدبية أو شعرية لتتحول إلى لغة شعرية – بصرية في الفضاء البصري – الدرامي.

وهذا هو الذي يحدد العلاقة ومن ثم طبيعة الخلل في فهم المعادلة التالية: مسرحة الشعر أم الرؤيا الشعرية في المسرح.

فليس المهم أن تكون لغة المسرح شعرية، إنما الأكثر أهمية هي أن تكون هناك رؤيا شعرية بصرية في المسرح سواء في الحوار أو الحدث، وهذا يعني بناءا شعريا للحدث والفضاء المسرحي البصري سواء نطقت الشخصيات شعرا أم نثرا أم صمتت في ظلام دامس.

ونستطيع أن نخلص إلى أن الشعر والمسرح هما وسيلتان جماليتان هدفهما فهم العالم المحيط ويساعداننا على اكتشاف ذواتنا اللواتي تعاني وسط أسطورة معاصرة تتحكم بها ميكانيكية العصر وعلمنته وتفرض التشيء المعاصر.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

مقالة

■ كريم بابا

صناعة الدراما والوسائط الجديدة

إذا كان من شيء يمكن أن يوضع عنوانا وقاسما مشتركا بين جل القضايا الفكرية، والسياسية، والاقتصادية، والفنية... إلخ، لعالم ما بعد الحربين الكونيتين والمدمرتين، الأولى والثانية في القرن العشرين، فهو الانفتاح والتطور الكبير في آليات الإنتاج البشري عامة، الذي ساهم في إحداث ثورة كبيرة في قيمتي الزمان والمكان في حياة الإنسان المعاصر ككل. فانعكس ذلك على الفكر البشري، وبدأ الاقتناع بتجاوز الأفكار الكلاسيكية والقديمة بخصوص الجودة، والمردودية، والأداء،... وغيرها من المسلمات التي ظلت مرهونة لفترة طويلة وملتزمة بمعيار الكيف قبل الكم، وملء الفراغ أولا، ثم البحث عن التطوير ثانيا، تكريسا لسيطرة وهيمنة البعد والفكر الرأسمالي على أغلب مناحي الحياة.

وفي خضم كل هذه التغيرات، تعايش الفن والإبداع مع التقنية والتكنولوجيا، ووجد لنفسه مكانا ووضعا جديدا، وقبل ذلك فلسفة وتصورا جماليا وإبداعيا ذكيا، فتأثرت معالم ومظاهر الفرجة في العصر الحديث بدخول تكنولوجيا الوسائط المتعددة على الخط، وسيطرتها على أغلب مراحل الإنتاج الدرامي؛ من فكرة، وإعداد، وتسويق، ثم عرض. فأصبحت الدراما في عصر الوسائط تلعب دورا بالغ الأهمية على مستويات متعددة: اجتماعيا، وسياسيا، ودبلوماسيا، واقتصاديا، وثقافيا، وإعلاميا ... ساعدها على ذلك انتشار وسائل الاتصال الجماهيري، وبوابات التفاعل الاجتماعي ... فكم من دولة لم تكن معروفة في الساحة الدولية واستطاعت الدراما أن تكون خير سفير لها، وبطاقة دعاية لها بالصوت والصورة. كما ساهمت الدراما في إحداث مشاكل وخلافات سياسية بين بعض الدول بسبب عرض إحداها لمنتوج درامي معين، اعتُبِرَ بالمقابل استفزازا لدولة أخرى، مثل ما وقع السنة الماضية بين تركيا وإسرائيل على سبيل المثال لا الحصر.

عند الحديث عن الدراما يتم التركيز في الغالب على مفهومها التقليدي المرتبط منذ العصر اليوناني بالمسرح، وتهمل الدراما التلفزيونية، والإذاعية، والسينمائية، أو العكس، من خلال ظهور مفهوم جديد بدأ يكرس لربط الدراما بنوع معين من الإنتاجات التلفزيونية المتمثلة في المسلسلات التي تعالج القضايا الاجتماعية الصرفة. إلا أن كلمة «الدراما» «ينبغي أن تفهم دوما على أنها الفن الذي يحاكي أفعال الإنسان وسلوكه عن طريق الأداء التمثيلي بوجه عام، بغض النظر عن الإطار الذي يقدم هذا الفن من خلاله؛ سواء أكان المسرح أم أي جهاز حديث مثل «السينما» أو «التلفزيون» أو الإذاعة».

لكن في هذا التعدد تقع بعض المغالطات، مثل ما نلاحظه في ربط بعض العلامات التجارية لقنوات سينمائية معينة بمصطلح الدراما، وكأن هذه الأخيرة ترتبط بها دون غيرها من القنوات التي تبث نفس الصنف الفني.

وصلت عملية انفتاح المنتجين الدراميين في مختلف الفنون القديمة والجديدة؛ من مسرح، وسينما، وتلفزيون، وإذاعة،... إلخ، إلى درجة أن العملية لم تعد تنتهي بمجرد وصول العمل الفني للمتلقي أو الجمهور، وإنما تبدأ عمليات أخرى، منها ما هو لصيق بمختلف مراحل الإنتاج الدرامي، وأخرى تتوسطه، أو تبدأ عملها بعد نهاية العرض الفني؛ من تسويق ودعاية وإعلانات إشهارية، واستثمار للشهرة في قضايا عامة وخاصة، تأخذ طابعا اجتماعيا، أو إنسانيا، أو غير ذلك. لكنها لا تخرج عن سياق النقد والمتابعة، رغم أنها تصطبغ بتمظهرات مختلفة؛ كالمسابقات، والمهرجانات، والتظاهرات الثقافية، والندوات الفكرية، والمؤتمرات الإعلامية،... إلخ.

وفي ظل هذه التفريعات، تظهر مجموعة من الأشكال (الإبداعية) التي تخرج عن سياقها الفني والجمالي، لتتحول إلى أشكال أخرى مشوهة وذات ملامح جينية مستنسخة يصعب تصنيفها، «فظهرت مجموعة منتشرة، ومتطرفة غالبا، من الممارسات الإبداعية تخرب التصنيفات المفهومة كل الفهم للفنون والثقافة، وتهدم الحدود بين التقليدي والمبتكر، بين المؤدب والفظ، بين العادية والشهرة، بين المحترف والهاوي».

إن هذه الصورة الجديدة لأدوات الإنتاج الدرامي والدراما، تجعل الباحث والناقد يقف على أهمية وضرورة تفاعل المبدع الإيجابي مع كل هذه المتغيرات والمستجدات التي مست مراحل صناعة الفرجة التقليدية، مع العلم أنها ترتبط بمواضيع نقدية متعددة، تجتمع حول مناقشة أفق الدراما، التي ظلت تعتد بقناعات فكرية، وفلسفية، أدت دورها في حينها، ووفق سياقها التاريخي.

هوامش:

1- محمد حمدي إبراهيم: «نظرية الدراما الإغريقية»، الشركة المصرية العالمية للنشر، الطبعة الأولى، 1994، القاهرة، مصر، ص 11.

2- جون هارتلي: «الصناعات الإبداعية، كيف تنتج الثقافة في عالم التكنولوجيا والعولمة»، ترجمة بدر السيد سليمان الرفاعي، سلسلة «عالم المعرفة»، العدد 339، (ماي 2007)، الكويت. ص 211.

كلام مباح

■ الزبير بن بوشتى

الربيع العربي في لاباستي

تغيَّب عمودي في العدد السابق من طنجتنا الأدبية لا لظروف السفر والالتحاق بمدينة الفنون في باريس حيث أستفيد من منحة تفرغ للكتابة، وإنما بسبب تشتت في الفكر وعدم التركيز، فما تعيشه المنطقة من أحداث متواترة ومتتالية تحتاج لفترة تأمل لاستيعابها وهضمها. طبعا سيقول قائل، إنه لمخجل أن يصدر موقف من كاتب بهذا التذبذب وعدم الوضوح في الرؤيا. لن أنافقكم ولن ألعب معكم لعبة الكاتب المناضل والملتزم بالقضايا المصيرية والوجودية... فأنا ببساطة لا أزال تحت وقع الصدمة، صدمة «التحرر»، صدمة نزول الشعوب العربية إلى الشارع... بكل صراحة فأنا لم أستوعب بعد ما يحدث... فهل هي حملة تطهير المحمية العربية من الوحوش التي شاخت وتعويضها بأخرى أكثر قوة وأقل شراسة؟

إلى اليوم ورغم فترة نقاهة باريسية حيث الوعي يتمدد على أرصفة الفكر والتعبير عن الرأي يتسامى في أروقة الإبداع الحر الطليق، أستطيع أن أتساءل جهرا: هل ما يعرفه العالم العربي من صحوة شعوبية هو وليد صناعة فكرية نضالية محلية أم هي بضاعة مصدرة تحمل توقيع أكبر منظري واستراتجيي البلقنة والعولمة؟

كان شهر ماي الماضي أول شهور إقامتي في باريس. كان شهرا مشبعا بالشمس، متخما بأنسام الربيع العربي التي هبت فجأة على أوروبا. خرج إسبانيو باريس في اعتصامات لا تنتهي استمرت لأيام في حشود هائلة احتلت مدرجات أوبيرا لاباستي الهرمية. تدغدغني نشوة عابرة وأنا أتجول بين هذه الحشود الإسبانية الشبابية التي تعتبر نفسها امتدادا طبيعيا لثورة الشباب العربي. وأصل إلى قناعة لا رجعة فيها: للإنسان ملة واحدة، هي الحرية، وبالحرية تتوحد الإنسانية.

بعد أسبوعين من احتلال الشباب الاسباني مدرجات أوبيرا لاباستيي، التحقت بها حشود من الشباب الفرنسي المؤيد للإسبان المعتصمين في ساحات: لابويرطا ديل صول في مدريد، وكاطالونيا في برشلونة وغيرها من ساحات المدن الإسبانية. في اليوم الموالي طوقت حافلات قوات التدخل السريع الفرنسية ساحة لا باستي وأخلت مدرجات الأوبيرا الهرمية من المعتصمين ولم تعد حشود الشباب إلى احتفالات الاحتجاج منذ ذلك اليوم الذي تلبدت فيه سماء باريس بالغيوم واحتلت فضاءها أمطار ورياح عصفت بأحلام الشباب الذي كان بالأمس يرسل سخطه أغنيات تنشد الغد الأفضل. في ساحة لا باستي اكتشفتُ أن كل الأجهزة الأمنية في العالم تستعمل لغة العصا لقمع أحلام الإنسان البريئة. فهل الأمر يتعلق بإبداع الربيع العربي سجن لاباستي ما قبل الثورة الفرنسية؟

ويظل نفس السؤال يخالجني ويلح عليَ بصيغ مختلفة: من يكون هذا البستاني الماهر الذي صنع للعالم العربي ربيعه الزاهر؟ أخاف أن يأتي يوم نكتشف فيه أن كل هذا الاخضرار الذي وضعوه لربيعنا ما هو إلا عشب اصطناعي يضمن الشرط التقني لإقصائيات «كأس» عالمية طال أمدها واختير الملعب العربي لحسم مبارياتها النهائية؟

جد هام: أنا لا أشك في براءة ومصداقية اللاعبين كما أحتفظ بحقي في أن أرتاب من مافيا الفيفا.

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

الطيب صالح والحوار بين الشمال والجنوب عبر النص الأدبي

مرت الذكرى الثانية لرحيل الطيب صالح الروائي القاص السوداني الكبير دون أن ينتبه لها كثير من المثقفين. واستحضار روح الطيب صالح، هو استحضار لأعماله الخالدة التي نبقى ننهل منها حتى بعد رحيله، لأنها بحق أعمال ستبقى شامخة في وجه الزمن، وبالتالي الأدباء من أمثال الطيب صالح ضمائر متوثبة، تنفض فينا الجذور، فتدب الحياة من حولنا، هؤلاء يرحلون لكنهم لا يتوارون أبدا، يقبضون على شيء من الخلود في حلم الإنسان الأزلي.

أذكر أني تلقيت نبأ رحيل الطيب صالح بألم وتأثر شديدين في رحاب المعرض الدولي للنشر والكتاب في دورته 15 بالدارالبيضاء سنة 2009. وظلت صورة الطيب ترافقني ذلك المساء مخيمة على مخيلتي حتى داخل القطار أثناء عودتي من الدار البيضاء إلى الرباط. لما تحرك القطار، تحركت صورة الطيب، وبدأت تتراقص بين عيني، بنظارتيه السميكتين، وملامح وتقاسيم وجهه ببشرته السوداء التي يعاكسها لون قلبه الأبيض كاللبن الخالص، وهي شهادة يجمع عليها كل الأدباء اللذين عرفوا الراحل عن قرب وخصوصا خلال مهرجان أصيلا الثقافي الذي كان يدأب على حضوره كل سنة.

قضيت الساعة الزمنية التي قطعها القطار مستحضرا أبطال رواياته، تارة أخاله هو مصطفى سعيد، بطل روايته الدائعة الصيت «موسم الهجرة إلى الشمال» وأحيانا أخرى أخاله هو «الزين» بطل روايته الأولى «عرس الزين» خصوصا أني كنت أعرف أن الراحل قيد حياته، كان لا يخفي ميله إلى شخصية «الزين» من خلال تصريحاته، حيث كان يقول هي الأقرب إلى شخصيته. وجدت متعة لا تعادلها متعة خلال رحلتي داخل القطار وأنا أستحضر أبطال روايات هذا الكاتب المتميز، وهي تتحرك كأرواح أسطورية في التاريخ، وكبشر عصفت بهم الصراعات مع أنفسهم، ومع الغرباء، ومع العلم، انطلاقا من رواية «عرس الزين» ومرورا «بموسم الهجرة إلى الشمال»، و«بندر شاه» و«ضوء البيت» (الجزء الأول من بندر شاه)، و«مربود»، (الجزء الثاني من بندر شاه)، ومجموعته القصصية، «دومة ود حامد».

بغتة توقف القطار بسبب عطب بالقرب من محطة بوزنيقة، لكن ذلك لم يوقف سفر مخيلتي مع مصطفى سعيد، بطل رواية «موسم الهجرة إلى الشمال»، وجدت نفسي أستعيد شريط أحداث الرواية كما قرأتها، مرافقا البطل في رحلته من الجنوب إلى الشمال، وبالضبط إلى لندن، متفرجا على مغامراته، مشاركا إياه حياته اليومية في ذلك البلد الموزعة بين الرغبة في التحصيل العلمي في إحدى الجامعات البريطانية، والرغبة التي كانت تحدوه في إثبات فحولته الجنسية مع البريطانيات، انتقاما لاحتلال بلاده التي كانت

■ عبد الرحمان بنونة

مستعمرة من طرف بريطانيا. كنت في الوقت ذاته أتأمل شخصية هذا البطل الأسطوري، المهووس بالجنس، هو القادم من العالم الثالث ليحتضنه العالم الأول المختلف تماما مع بيئته الاجتماعية، وعقليته العربية وثقافته الأسطورية وهو يحاول الإندماج والإنصهار في هذا العالم الغريب عنه، معتمدا على لعبة التخفي لحجب اخفاقاته وانهزاماته، بسبب الهوة التي تفصله في برزخ بين مجتمعه ومجتمع الآخر، وذلك عن طريق تحقيق انتصارات في الجانب الذي كان يتفوق فيه ألا وهو الجنس الذي يريد تصفية الحساب معه.

لا أنكر إعجابي بقدرة الطيب صالح على اختراق الزمان والمكان والثقافة، فهو قام بترحيل بطل روايته مصطفى سعيد من جنوب العالم إلى شماله، وأعاده في الأخير ليموت بواد في الجنوب، جاعلا منه شخصية خرافية، أسطورية، معقدة، مريضة، وقاسية تضاهي شخصية أحمد عبد الجواد في «الثلاثية» لنجيب محفوظ في عقدها، أو شخصية رجب إسماعيل، بطل رواية «شرق المتوسط» لعبد الرحمان منيف، وهي شخصيات معقدة تتيح للمحلل الإجتماعي والنفسي، فرصة الإشتغال عليها كذوات حية لتحليل البنيات الثقافية والفكرية في الثقافة العربية.

الجميل هو أن الطيب صالح، بالرغم من غربته في ديار المهجر لأزيد من نصف قرن، ظل وفيا ومخلصا لبيئته السودانية ملتصقا بأجوائها، وفضاءاتها، مستمدا من واقعها مادته في الكتابة. والجميل أيضا أنه بالرغم من قامته الثقافية الباذخة، لم تنل الشهرة من تواضعه، حيث كان يعتبر نفسه قطرة في وادي، فهو القائل: «إن قصيدة واحدة للمتنبي تساوي كل ما كتبته أو أكثر».

مَنْ مِن المثقفين لم يقرأ رواية الطيب صالح الشهيرة «موسم الهجرة إلى الشمال» ولم يفتتن بروعتها على تقصي الحياة الملموسة للإنسان، لتحميها ضد «نسيان الكينونة» حتى تبقى على «عالم الحياة»، مضاءة باستمرار. صدَق «هرمان بروخ» ومعه ردد «ميلان كونديرا» هذه المقولة: «إن سبب وجود الرواية الوحيد، هو اكتشاف ما تستطيع الرواية وحدها، لا سواها اكتشافه. فالرواية التي لا تكتشف جزءا من الوجود، ظل مجهولا حتى الآن، هي رواية لا أخلاقية، إن المعرفة هي الأخلاق الوحيدة للرواية». لقد خلدت «رواية موسم الهجرة إلى الشمال» التي نالت العالمية إسم الطيب صالح، فهي تصنف ضمن أفضل مائة رواية في التراث الإنساني، ونالت قدرا وافرا من النقد داخل الوطن العربي وخارجه، لأنه استطاع أن يلفت أنظار القراء في العالم بأسره عبر هذه الرواية الخالدة لبلد قصي، إسمه السودان، ساكبا من خلال مرآة كلماته، ملامح المواطن السوداني وأحزانه وأحلامه وإنكساراته بقلم خلفه عقل استوعب بيئته، ويقاوم الآخر بنفس سلاحه، لأن كتابات الطيب صالح بصفة عامة هي رسائل متعددة، موضوعها أن حب الناس هو أساس كل شيء. لهذا يعتبر بعض النقاد رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» هي واحد من أوائل تجارب الحوار عبر النص الأدبي بين الشمال والجنوب في الثقافات والحضارات قبل أن يقوم حوار الحضارات بالشكل الذي عليه اليوم.

في الوقت الذي ظهرت فيه رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» سنة 1966، كان نجيب محفوظ قد أوشك عن التوقف عن الكتابة. والطيب صالح لم يكتب بنفس الغزارة التي كان يكتب بها محفوظ، لقد كان مقلا في الكتابة، إكتفى بخمس روايات، أبدع، وأتقن صناعة كتابتها، بأسلوب جد متميز، دقة بالغة في الوصف، وتقنية عالية في بناء النص السردي، واستطاع أن يحول وجه الرواية العربية، من التقليدية إلى الحداثية، ونقلها إلى العالمية جنبا إلى جنب مع نجيب محفوظ. لهذا يصنف النقاد الطيب صالح ضمن رواد الرواية العربية الحديثة إلى جانب محفوظ طبعا، وعبد الرحمان منيف، وسهيل إدريس ويوسف إدريس بالنسبة للقصة.

تعرف لغة الطيب صالح في الكتابة ببساطتها، فهي جميلة، تلامس الواقع، وتنفذ إلى أعماق نفسية المواطن السوداني، وتتعداه لسبر أغوار نفسية المجتمع ككل. هي لغة «السهل الممتنع» المعروفة في أدب اللغة. لقد تمرد على ما يعرف بالنظام «الموباسي» في كتابة الرواية، وهو جنس سردي يقوم على البداية والنهاية. وتكمن روعة الطيب أيضا في الكيف وليس في الكم وهو ينضاف إلى قائمة كتاب ورموز عالميين لم يكتب الواحد منهم سوى عملا واحدا لكنه مع ذلك يخلد نفسه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حوار

علاقة الأدب بالجامعة – في المغرب والوطن العربي عامة – ظلت دائما منسوجة بروابط حميمة وساخنة.. علاقة فاعلة وذات منحى تصاعدي، تبادل فيها الإنسان (الأستاذ والطالب) والمؤسسة دور المنتج والمستفيد، ودور المؤثر والمتأثر.. لكن هذه العلاقة إن كانت قديما قد أسست لفضاء من التعاون والأخذ والرد، فإنها اليوم – وخصوصا على الصعيد المغربي والعربي – فقدت سلطتها لفائدة حالات من الإلتباس والغموض والسلبية.. حيث عجزت الجامعة عن لعب دور المختبر في تحليل دماء الأدب بمختلف أجناسه، وفي فحص مستويات تحولاته البيولو أدبية والسوسيو ثقافية والجيو سياسية.. كما عجز الأستاذ والطالب معا في ربط الجامعة – كمؤسسة فاعلة ومتحركة – بالحياة في عمقها وتغيراتها ومآلاتها الفردوسية أو الكارثية، وهو ما أثار ويثير اليوم سؤال ضرورة إعادة دور الجامعة في إنتاج النص الأدبي من جهة، وفي صناعة الواقع الإنساني بحمولاته المتناقضة من جهة ثانية. إنه سؤال يحضر بمختلف صوره في الحوار التالي الذي أجرته مجلة «طنجة الأدبية» مع الناقد والشاعر والأستاذ الجامعي الدكتور محمد عدناني.

محمد عدناني، أستاذ البلاغة والنقد وتحليل الخطاب:

ما أصاب الجامعة اليوم من تراجع إنما يأتي في سياق تراجع الرهان على التعليم كخيار استراتيجي تنموي

حاوره: يونس إمغران

*** بداية أين تكمن أهمية الجامعة في مجتمع تخترقه نسب مرتفعة من الأمية والهدر المدرسي والفقر والمرض والجريمة؟**

للجامعة أدوار متعددة لكنها تلتقي في أهداف واحدة هي خلق مجتمع يسمو فوق الأوصاف التي أَسْنَدْتَها لهذا المجتمع الذي يحيط بها. ولكن إلى أي حد وُفِّقَتْ هذه الجامعة في هذا المسعى؟

يؤسفني أن أقول إن الجامعة اخْتُرِقَتْ من قِبَل المجتمع بالمظاهر التي تَفَضَّلْتَ بذكرها، فأصبحت في وضع المُتأثر لا المُؤَثِّر، وهذا تحول خطير جدا في طبيعة العلاقة بين الجامعة والمجتمع، لاحظ معي التحول النوعي والكمي في شخص الطالب والأستاذ، فلا الأول يعي حجم الصفة التي يحملها ولا الثاني يحس بالوضع الاعتباري الذي تعطيه الجامعة. المشكلة الكبيرة الآن هي أن الجامعة أصبحت تنخرط بشكل فعلي في مسلسل استمرار محو الأمية في الوقت الذي كان من المفروض فيه أن تؤهل الناس ليصبحوا فاعلين ومُنْتِجين في المجتمع كُلٌ وِفْقَ تخصصه. أقصد أن نسبة مهمة من الطلبة تعاني من أمية مُقَنَّعَة بفعل الكتابة والقراءة، وتجليات هذه الأمية متعددة لا سبيل إلى التفصيل فيها، وأن نسبة كبيرة من الأساتذة أيضا اختزلوا دورهم، في علاقتهم بالطالب والمؤسسة الجامعية، في جانب واحد هو التدريس، فتحول من باحث بإشعاع كبير إلى مُدَرِّسٍ قد لا يختلف عن غيره. إنه الانحدار الكبير نحو تقويض دور الجامعة نهائيا. والكل يتحمل المسؤولية. فالإصلاحات التي أُرِيدَ منها تطوير أداء الجامعة لم تُؤَدِّ إلا إلى انتكاسة مُضاعفة، وهذا وضع عام لا اختلاف فيه بين مستويات التعليم ومؤسساته عموما.

*** تشكل الجامعة في الدول المتقدمة مختبرا حقيقيا لإنتاج العلم والمعرفة وتنمية الإنسان، بينما لا تنتج في حالتنا المغربية إلا أذهانا محشوة باليابس والأخضر.. هل تتفقون مع هذا الرأي القاسي الذي يحتمي به كثير من رجال التعليم قبل غيرهم؟**

هذا السؤال يمنحني الفرصة لتفصيل ما أجملته في الجواب السابق، ولتوضيح ما قد يبدو غائما أيضا. لا يمكن أن نتبنى هذا الحكم بإطلاقه حتى نكون كمن ينسف الجهد بجهالة أو حقد، فالأهداف التي وُضِعَتْ من أجلها الجامعة المغربية هي نفسها التي وُضعت من أجلها الجامعة في دول أخرى متقدمة. الاختلاف كامن في رغبة القَيِّمِينَ على شؤون التعليم في تحقيق هذه الأهداف. كما أن العلم والمعرفة اللذين أشرت إليهما مفهومان كبيران ولهما تجليات متعددة. فالجامعة مُهَيَّأَةٌ، على الأقل في المستوى النظري، لإنتاج كل العلوم والمعارف، ولكن أي علم وأي معرفة نحتاج ونسعى لإدركهما؟.

إن الدول المتقدمة ركزت على العلوم الحقة وَوَفَّرَتْ لها البنيات الأساسية والضرورية سواء بالجامعة أو في محيطها الممتد خارجها. ونحن كذلك كان لنا الهدف نفسه لكنه لم يتجاوز مستوى الطموح وبقي رغبة تراوح مكانها، أنظر إلى لوازم تدريس العلوم الحقة عندنا، فإن وُجِدَتِ المختبرات فلن تجد أبسط الآليات اللازمة للاشتغال. فمن أين لنا بهذه العلوم إذن؟.

لا أتفق بالمطلق مع القول إن الجامعة تُنتج اليأس، أنتجت عباقرة وتنتجهم وستنتج ولكن أين هم؟ إنهم هنالك حيث ظروف الاشتغال ملائمة، إنهم يصنعون مجد أمم لم تصنعهم، ولا ذنب لهم في ذلك، فالذنب بأكمله واقع على من فَرَّطَ فيهم. اليابس والأخضر ليس صناعة مغربية صِرْفاً، هي صناعة كل المؤسسات وعلى المتعلم أن يختار بينهما. إن الكثير ممن ولجوا الجامعة لم يأتوها حبا، وإنما مَلأً لفراغ وتَجْزِيَةً لِوَقْتٍ، فلم يكونوا مُوفقين في اختيار أو راغبين في مَعرفةٍ، فكيف تصنع الجامعة من هؤلاء قوما واعيا وقد ساقتهم أقدامهم إلى حيث لا يفهمون. أعتقد جازما أن كل من ولج ميدانا بحب ورغبة وأخلص العمل لن يجد نفسه على هامش الحياة، إن هؤلاء الذين يَتَحَجَّجونَ بهُزال المعرفة في الجامعة إنما يعبرون عن موت حملوه إليها للأسف الشديد، ورغم مقاومتها الشديدة لهم فقد اخْتُرِقَتْ كما قلتُ.

إن ما أصاب الجامعة اليوم من تراجع إنما يأتي في سياق تراجع الرهان على التعليم كخيار استراتيجي باعتباره قاطرة التنمية، وأنا أعي جيدا ما أقول. إن غزو المنطق المادي الاقتصادي للأذهان، ولو بدون استحقاق، كان وراء هذا التردي.

أُجْمِلُ القول، في هذه المسألة، في خلاصة مفادها: إننا نحتاج إلى تغيير ما بأنفسنا وألا نسعى إلى مصالح ذاتية ضيقة، فمسار العلم ليس بهذه السهولة التي يتوقعها الناس، وحصد النتائج يأتي بعد بذل الجهد. نحن نريد قطف ثمار ما لم نزرع وما لم نَسْقِ وما لم نَرْعَ، فأي منطق هذا الذي نتحدث به؟!

*** هل تعتقدون أن الحاجة ما تزال قائمة لدراسة الشعر قديمه وحديثه، والنثر بسجعه وبديعه بالجامعة المغربية، في الوقت الذي تضيق فيه دائرة الشغل في وجه من يتلقى هذا النوع من المعرفة؟ ما هو وجه الحكمة في استحضار إبداعات النابغة والحارث بن حلزة والفرزدق وبديع الزمان الهمذاني وابن المقفع.. ووو في أروقة الجامعة؟**

دعني أصحح مغالطة كبيرة جدا استسلم لنتائجها الكثير من الناس، وهي أن الشعبة الأدبية تنتج البطالة أكثر مما تنتجها الشعبة العلمية، وهذا باطل باطل باطل. أريد به ضرب الأدب وقد ضُرِبَ فعلا لأن أغلب من يلج هذه الشعب ممن ضاقت حيلتهم وسُدَّتْ في وجههم الأبواب، والنتيجة معروفة. إن استيعاب مؤسسات الدولة لِخِرِّيجي الشعب الأدبية أكثر بكثير من استيعابها لخريجي الشعب العلمية، الفرق في قدرة المؤسسات الخاصة على لعب الدور نفسه، حيث تميل الكفة هنا لصالح الشعبة العلمية. أنظر إلى حاملي الشواهد العليا وعلى صدورهم إشعار المواد، ترى أفواجا من مختلف المواد العلمية وأخرى من المواد الأدبية، والعِبْرة هنا ليست في الكم، وإنما في قيمة المنتوج وطبيعة التخصص. إن وجود ربع المعطلين من تخصص الفيزياء النووية أو علوم الحياة والأرض أو الرياضيات أو الهندسة أمر مُسْتَهْجَنٌ في بلاد تسعى إلى الارتقاء الذي لم تُدْرِكْهُ وقد جَرَّبَتْ كل شيء. أضف إلى ذلك أن وجود هذه النسبة إذا نظرنا إليه بمنطق العمليات الرياضية الحسابية يعد أعلى من نسبة الأدبيين بحكم وفرت خريجي الأدب، فمئة خريج من الأدب تكافئ ثلاثين من العلميين، ووجودهم في ساحة المعطلين يعني أن المشكلة عامة غير محكومة بمنطق التخصص.

دعني أصحح مغالطة أخرى لا تقل فَداحة عن الأولى، وهي اتهام الأدب القديم بالجمود وأن من يتوجه إليه أقل حظا ممن توجه إلى غيره. أقول بكل اعتزاز ويقينية: ماذا كنا سنقرأ لو لم يخلف لنا القدماء ما خلفوه؟ منذ أزمنة «النهضة العربية» إلى الآن ما نسبة الجيد في إنتاجها الأدبي مقارنة بزمن قصير من الإبداع في الزمن القديم؟.

ألا يَدْرُسُ طلبة الجامعات في الدول المتقدمة الأدب قديمه وحديثه؟ أَيَتَسَكَّعُ خِرِّيجوا هذا التكوين في الطرقات؟. الأمر لا يُطْرَحُ بهذ الصيغة بقدر ما يُناقش في سياقه العام.

هنا أستحضر مسألة غريبة ونحن نقارن بين المواد أو الشُّعَب أو اللغات الأرقى والأكثر فاعلية في ضمان وظيفةٍ أو تطور. لقد قيل إن اللغات الأجنبية تجعلنا نرتقي ونتحضر ونصبح في مصاف الدول الراقية.... طيِّب، نِصْفُنا أو أكثر يُتْقِنُ هذه اللغات أكثر مما يتقنها غيرنا، وهم في موقع المسؤولية، فأين النتائج؟.

أعود لإلى موضوعنا فأرى أن إقحامك للأدب الحديث هنا ما هو إلا لإخفاء موقف سلبي من القديم وتدريسه، أو للتخفيف منه لا غير، ومُسَوِّغ هذه النتيجة كامن في السؤال الرديف لسؤالك الأول حيث التساؤل على وجه الحِكْمَةِ من تدريس شعر ونثر القدماء، والإنصاف يقتضي تعميم السؤال ليشمل تدريس شعر ونثر المُحْدَثِينَ أيضا.

لنفكر بطريقة تعكس السؤال: ماذا سنربح من حذف هذا الإبداع؟.

أقول بكل أمانة: إننا سنخسر ذاكرة ووجدانا وهُوية وذوقا، سنخسر قِيَمًا، هذا إذا لم نكن قد خسرناها فعلا، لو كنا نملك الشجاعة الكافية لصنفنا ما نقوم به تُجاه ذاكرتنا الآن في خانة الجرائم.... فما الإنسان دون هذه الاعتبارات؟!

إننا نُحَمِّلُ جَريرة انتكاساتنا وتخاذلنا لإبداعنا، ونتناسى أو نتجاهل طبيعتنا البشرية بِبُعْدَيْها الأساسين: الروحي الوجداني، والعقلاني الفكري. يتمثل الأول في الإبداع والثاني في العلوم الحقة. ألا يَدْرُسُ اليابانيون والفرنسيون والإنجليز... إبداعهم القديم والحديث؟. أم أن تقدمهم كان نتيجةً لقطيعة ابستمولوجية مع الماضي؟. هذا افتراء على منطق الأشياء. إننا نبحث بكل وضوح عن مَخْرَجٍ لحرجنا تماما كما تبحث

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

النساء عن ضريح لتلقي عليه بِدَعَهَا وشَعْوَذَتَها، وقد يكون ذلك بإيعاز من الرجل ومُبَاركة منه.
إنني أتصور أن التخلي عن الأدب «قديمه وحديثه» هو تَخَلٍ عن أحد بُعْدَيْ الإنسان، بل أكثر: أي التخلي عن كل العاطفة وعن كثير من العقل. إننا لن نستطيع إدراك فداحة ما يدعو إليه البعض إلا بتصور مشهد جريمة شنعاء يقترفها مجرم لا يملك عاطفة ولا عقلا في حق بريئ، بل فاضل دون جُرْم. آنذاك ندرك أننا فرطنا في قِيَم لن يُعادَ إنتاجها لأننَا أطلقنا يد هذا المجرم ليَعِيثَ فيَ الأرض فسادا.
سأكون أكثر جرأة وأقول: إننا في أمس الحاجة الآن لإعادة تأمل تراثنا بوعي في ظل أزمات الحداثة المعطوبة كما سماها منظروها والمتحمسون لها.
إني لا أتحدث هنا مدفوعا بمنطق المتعة التي تنتج من قراءة الماضي بكل مقوماته، وإنما بمنطق الفائدة لأنني أعلم أن الإحساس بالمتعة الآن أصبح شبه معدوم، أو هو إحساس آخر لم تعد اللغة الراقية قادرة على خلقه، بقدر ما تحققه لغة الإسفاف والابتذال. وهذه مصيبة يستطيبها المتلقي ويَتَسَتَّرُ عليها مُنْتِجُ الخطاب أو يزكيها بالخضوع لرغبة هذا المتلقي.
أختم هذا النقاش بسؤال محير: هل فعلا درسنا أدب القدماء، وهل ندرسه حتى ندعو إلى القطيعة معه، أم هي لافتة كلافتات الشعارات المحمولة عند الإحساس بالضيق أو الفرح؟.

*** كثير من الأدباء والكتاب العرب والمغاربة أبدعوا في شتى مجالات الفكر والثقافة والأدب دون أن يمروا من الجامعة عموما أو من كلية الآداب والعلوم الإنسانية على وجه الخصوص.. أليس في الأمر نوع من الغرابة ؟ أم أن التلقين بالجامعة ليس شرطا ضروريا لولوج عالم الإبداع؟**

لا غرابة في الأمر، فإنتاج الإبداع ليس من شواغل الجامعة. وليس شرطا من شروط الإبداع والمبدع المرور منها أو التخصص في شعبها. إن الجامعة تشتغل على إبداع مبدعين ليس من الضروري أن يكونوا قد انتموا إليها. صحيح أن التلقين في الجامعة يُنَمِّي الموهبة ويُوَجِّهُها التوجه الأسلم، ولكن غيابه لا يُعَدُّ نَقيصَةً تُزْري بالمبدع وإبداعه.
إلا أن وجها آخر يُطِلُّ مُشِعّاً ونحن نتحدث عن الإبداع والجامعة، وهو أن الكثير من المبدعين مَرُّوا من الجامعة طلبة ومؤطرين فأبدعوا في القمة. المسألة إذن موهبة ورغبة في تطويرها وصقلها لا غير، وإن كان المرور من الجامعة يحقق الإضافة.
الجامعة تتجه نحو تدريس الإبداع ونقده أكثر مما تهتم بتأطير المبدعين وليس البحث في آليات صنع مبدع كبير إلا ما جاء عرضا أثناء الحديث في الأسس النقدية للإبداع.

*** يلاحظ أن الجامعة المغربية أقل حركية في مواكبة تطورات الحياة المجتمعية، بدليل أنها لا تنفتح على الواقع (بصورة مكثفة) من خلال تنظيم ندوات وأيام دراسية واستقدام ضيوف من خارج أسوارها.. إلى ماذا تعزون هذه الملاحظة؟**

هذه ملاحظة وجيهة جدا، من المؤسف حقا هذا التراجع المثير لدور الجامعة، لا أعرف جامعة مغربية تسطر برنامجا ثقافيا شهريا، أو حتى سنويا، على الأقل، وتلتزم به. هناك فقر مُقذع في هذا الجانب، وهذا أحد أوجه تراجع دور الجامعة في الإشعاع الثقافي. المصيبة أن من بداخل الجامعة نفسها لا يلتقون على مائدة... ولذلك أسباب لا يسمح المقام بمناقشتها.
إن إقامة الأنشطة الثقافية آخر ما يُفَكَّرُ فيه، وإن تم التفكير فيه فبحسابات لا تقوم على اعتبارات ثقافية خالصة. وَضْعٌ مؤسف حقا، والمؤسف أكثر أن لا مبررات معقولة لهذا التجاهل للأنشطة التي تتجاوز هدف التسويق والإشهار.

*** كيف يمكن للجامعة المغربية أن تساهم في إثراء الواقع الأدبي والفكري المغربي والعربي؟**

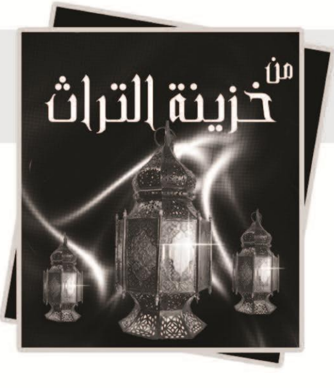
بامتلاك إرادة صادقة تهدف إعادة الجامعة إلى الواجهة. لَسْتُ من الذين يتحججون بغياب الدعم

المادي، بالعكس الدعم المادي موجود، ولكن تدبيره يتخذ أشكالا لا تعود بالنفع على الجامعة من جهة تزكية دورها الريادي المفترض.
لا ينبغي أن نُخْضِعَ الإشعاع إلى حسابات التدبير المادي، وهو ما يُكَبِّل دور الجامعة الآن.
إن الأمر في آخر المطاف رهين الإرادة السياسية العامة للبلاد ورهين امتلاك القيمين المباشرين على شؤونها رؤية تؤمن بدور الجامعة عندنا. وفي غياب هذين العنصرين ما أعتقد الجامعة قادرة على استعادة ما فرَّطَ فيه أناسها بحسابات ضيقة أحيانا وبِتَجاهُلٍ أو يَأْسٍ أو تَعَبٍ أحيانا أخرى.

*** ما يؤسف له هو أن أغلب الممارسين للتدريس بالجامعة المغربية لا ينتجون ولا يبدعون سواء في مجالات تخصصهم أو في غيرها؟ بل ما يحز في النفس أن كثيرا منهم يحيل ويغترف في تدريسه من مراجع تجاوزها الزمن ومات أصحابها منذ عقود طويلة. أليست مفارقة محزنة؟ ثم كيف السبيل لوضع حد لها؟**

مبدئيا أوافقك الرأي، ولكن لا بد من توضيح المسألة لا سيما مقام الأستاذ في الجامعة. الدور الأول للأستاذ في الجامعة هو التدريس وتلقين الطلبة مبادئ البحث وأدبياته وتكوينهم أيضا بتقريب الفكرة وتوضيحها وتدليل المنهج المتبع لإدراكها، ثم تأتي بعد ذلك عملية البحث العلمي التي أقصد بها التأليف في إطار مشاريع شخصية أو جماعية، وهي عملية اختيارية على الرغم من أن الدولة حاولت أن تجعل هذا التوجه من اهتمامات الأستاذ من خلال إدراجها للبحوث والمؤلفات والإشعاع الثقافي للأستاذ داخل وخارج الجامعة كمعيار من معايير الترقية والتدرج في سُلَم الوظيفة، ولكن الأمر في آخر المطاف لم يُعْطِ أكلَهَ لأن ما وُضِعَ لأجله هذا المعيار قد تتحكم فيه أشياء أخرى.
التدريس والطالب يحتاج مدرسا جيدا أكثر مما يحتاج باحثا جيدا، والجمع بين الأمرين جمع بين حسنيين لا يدركهما جُلُ الأساتذة وهذا أمر طبيعي.
أتفق معك وأزكي ما تقول من خلال التقرير الذي أنجزه قبل سنتين أو ثلاثٍ عالم الاجتماع محمد الشرقاوي حول وضعية البحث العلمي في المغرب ونسبة مساهمة الأساتذة الجامعيين فيه، فخلص إلى نتائج مرعبة جدا، وهي ذات مصداقية على كل حال.
إن مزاولة الأستاذ للمهنة لمدة ثلاثين عاما أو أكثر لا يمكن أن تكون كلها إبداعا، فمن الطبيعي أن يُصيب الأستاذَ الفتورُ والإعياءُ والملل خصوصا في ظل غياب مشاريع كبرى تدفع الناس إلى تجديد ومواصلة البحث. ويبدو أن تَلَقُّفَ الأساتذة الجامعيين لـــ «مائدة السماء الثانية» المغادرة الطوعية أكبر تشخيص لما أسوقه الآن. مع ما تركته هذه المغادر من فراغ مهول، لأن الخَلَفَ غير جاهز، أو لا نية في تمكينه من تحمل المسؤولية.
لكن هذا لا يعني أن الجامعة توجد تحت رحمة التقليد والاجترار بالمطلق، فهناك أساتذة أجلاء يحاولوا الاجتهاد كثيرا وهم يقومون بمهامهم أو يُنْجِزُونَ مشاريعهم العلمية الخاصة. ويُشْهَدُ لهم بالكفاءة العالية داخل وخارج الوطن، والأمثلة كثيرة جدا، أقتصر على من أعرف في تخصصي، ويمكن سحب هذا الحكم على باقي التخصصات. أنظرإلى اعتلاء أساتذة الجامعة منصات التتويج بأرقى الجوائز العالمية. وأقتصر، اختزالا، على جائزة الملك فيصل العالمية التي تعد أول جائزة بعد نوبل من حيث القيمة العلمية والمادية إذا لم أكن مخطئا. لقد فاز بها خمسة مغاربة في تخصص الأدب، وهم على التوالي: محمد بنشريفة وعلي الصقلي وسعيد علوش وعبد القادر الفاسي الفهري ومحمد العمري. وهذا أمر ليس بالهين وليس طفرة في فراغ. فهؤلاء أفرغوا جهدهم في تكون أجيال من طلبة العلم بعضهم سار على الدرب والبعض الآخر يتلمس طريقه. وجيل آخر ليس أقل عطاء وإنتاجا كأحمد المعداوي (المجاطي) رحمة الله عليه ومحمد مفتاح وحميد لحميداني ومحمد الولي ومحمد برادة وأحمد اليابوري ومحمد الدغمومي ونجيب العوفي وسعيد بنكراد ومحمد بنيس، وغيرهم ممن يستحقون التحية والاعتذار لسقوط أسمائهم سهوا لا تجاهلا، وسعيد يقطين الذي أهنئه على انتخابه رئيسا لاتحاد كتاب الإنترنت العرب، وهو أهلُ لأن يشغل أي منصب سام في مجال الثقافة لما يُعْرَفُ عنه من جدية ونزاهة وعُمق فكري، إنه مكتبة لوحده في عالم السرديات. وهو لا يزال يُدَرِّسُ في الجامعة.
صحيح، على الأستاذ أن يبدع ويطور من معلوماته ومناهج تدريسه وتكييف مواضيعه مع مستجدات العصر، لكن بانتقاء المفيد. ولكن دعنا نستحضر الكثير من الإكراهات التي أصبحت تحد من عملية الإبداع الآن، ولا أسوقها هنا تبريرا، ولكن باعتبارها واقعا لا يُنْكَرُ. إن الإصلاح الجديد الذي فتحت له الجامعة أبوابها لم يُعْطِ أي نتيجة ما عدا انشغال الأستاذ والطالب بمقرر معين في فترة زمنية قصيرة، إذ يجد الأستاذ نفسه ملزما بمحاضرات قصيرة تعقبها مراقبات مستمرة، وكل هذا في أجل أقصاه ثلاثة أشهر. فعن أي إبداع يمكن الحديث في ظل هذه الظروف.
كما أن دائرة الإبداع ضاقت بغياب الموضوع، لاحظ معي أن النصف الأخير من القرن الماضي عرف نقاشا أثيرا حول المناهج والمدارس النقدية والصورة بشكل عام والحداثة بأشكالها المختلفة وتجلياتها المتعددة، ونقاشا حول الرواية كنوع أدبي جدي، إضافة إلى تحيق التراث والاهتمام بالترجمة. دون أن نغفل الخلفية المعرفية لأغلب الأساتذة الجامعيين خصوصا تلك المرتبطة بالمناخ السياسي لا سيما في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن نفسه. الآن لا موضوع يستهوي الناس لمناقشة جادة. اسْتُهْلِكَتِ المناهج، عزف أغلب الأكاديميين عن السياسة انتصارا لهُوية المثقف أو فَشَلا في تحقيق أهداف معينة. «اسْتُهْلِكَ» التراث دون أن نعطيه حقه طبعا ككل مقاربة نقوم بها. ما يوجد الآن هو الأدب في حَضْرَةِ الرقميات، لكن حَضَرَتِ الرقميات وغاب الأدب فأخذ الباحثون يُقَلِّبون أكفهم علهم يقعون على مواضيع غير مُتَفَلِّتَةٍ.
صحيح هناك بروز أنواع أدبية من رَحِم أجناس كبرى كهيمنة قصيدة النثر وتصاعد القصة والقصة القصيرة والقصيرة جدا...، إلا أنها مواضيع أنتجت مواقف أكثر من أن تُنْتِجَ دراسات.
ومع كل هذا فالأستاذ مطالب بأن يَنْحَتَ من نفسه ليدافع عن هُوِيَةٍ لا يملكها غيره، ولو أدى ذلك إلى حد التلاشي. وإني لمتفائل، على الرغم من كل المعوقات، بأن الجامعة ستعود خصوصا إذا تسلمتها طاقات شابة تكون قد أنصتت جيدا للقدماء واستفادت منهم، وبوادر ما آمل بادية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



التِّجْرِبَة الغَزَلِيّة في ظِلالِ الأدَبِ الجاهِلي

■ فؤاد اليزيد السني

الاستفتاحية الطّللية

لقد كان لا بد لنا من التقديم لهذه الدراسة الغزلية، بالتعرض إلى المقدمة الطّلليّة، كظاهرة شعرية متصلة بمطالع القصائد القديمة. أو بالأحرى، إعادة النظر في مفهوم ظاهرة الأطلال في الشعر القديم، والجاهلي منه على وجه الخصوص، ورفع بعض اللبس، الذي وقع فيه بعض الدارِسين فيما يتعلق بهذه الاستفتاحية الطّلِليّة.

بالفعل لقد لاقت هذه الاستهلالية، رواجا كبيرا في سوق الأدب، بحيث أنها عولجت من قبل عدد لا يستهان به من الدارسين، الذين أولوها اهتماماتهم النقدية، أو التنظيرية التأويلية، إذا صح التعبير. وهذا الاهتمام، كان قد ابتدأ بالمستشرقين المستعربين، ليتابع ركبه بالوصاية من قبل نقادنا الحَداثيين المعاصرين لنا. ومما هو ملفت للنظر بهذا الشأن، أن مجمل هذه النظريات المستوردة من القراءات الغربية، وعلى اختلاف مدارسها، النفسية، والوجودية، والأناسية، والبنيوية، والتاريخية، قد لاقت لها صدى وتجاوبا مقبولا داخل حرم هذه المصحة الطّلِليّة. فإبراهيم عبد الرحمان مثلا، اقتداءً بأستاذه «غودي» قد قدم لنا طرحا دينيا لتفسير الظاهرة. ويتلخص هذا الطرح في النظر إلى الأناشيد والتراتيل الطّقوسية السومرية، باعتبارها كانت تؤدي وظيفة دينية داخل معابد الحب. وتعتبر «عشتار» إلهة الحب والخصب في هذا السياق، كنموذج لهذه الظاهرة الدينية. ونحا يوسف اليوسف، باعتماده على منهجية ماركسية، منحى يسلط الضوء على ضرورة ربط ظاهرة الشعر، في المجتمع القبلي، بالبعد التاريخي الذي يتحكم فيه. وطلع علينا من جهته الباحث مصطفى ناصف بنظرية البعد الطّقوسي، معتمدا في مقاربته على أدوات المدرسة الأناسية وآلياتها، التي تتخصص في تفسير وحدات الوشم، ورموز الكتابة، ونقوشها، ومظاهر الأطلال البالية. وهو في منحاه هذا قد سار على خطى الفيلسوف «هنري بركسون»، القائمة نظريته على مفهوم الزمن وفاعليته بشكل عام، ومفهوم الديمومة بشكل خاص. ثم يجب الإشارة إلى الدراسات البنيوية، التي خصص لها الأستاذ كمال أبو ديب، حيزا لا يستهان به، من اشتغالاته النقدية. ولئن كانت دراسته قد جاءت مدعمة بمفاهيم وجودية، وأخرى أناسية، مستقاة من الدراسات البنيوية والأناسية للأسطورة، لدى صاحبها «كلود ليفي شتراوس». ولنا أيضا ما نقوله بخصوص الدراسات التحليلية النفسية. هذه الدراسات التي اعتمدت على التجارب والمعطيات التحليلية والتجريبية، انطلاق من «سغموند فرويد» و«ألفريد أدلير» مرورا ب«كارل يونك» ومفاهيمه الروحية الأحافرية، لغاية مدرسة «الجشتالت» الصورية والمدارس الحديثة. ويعد عز الدين إسماعيل مع يوسف اليوسف، الذي سبق ذكره، الرائدان في هذا المجال النفسي. وبإمكاننا أن نعتبر يوسف اليوسف، من الذين أتوا بتغطية نظرية كاملة في هذا الميدان. ولقد انطلق من النزعة «الإيروسية – نزعة الحياة» كنزعة تمرد على القيود الاجتماعية من أجل تحرير الجنس من مخاطر الانقراض والزوال. وباختصار جدلية الصراع بين الحياة المتمثلة في الجنس، والموت المتمثل في زواله وانقراضه، (الإيروس كمبدأ حياة وتاناطوس كغريزة موت). وهنالك من سلك منهجا تاريخيا، معتمدا على الوثيقة المادية ولا غير، كسلطة مرجعية لتفسير ظاهرة الأطلال. وخلاصة القول، إن هذه الدراسات التي ذكرناها، أو أشرنا إليها، قد جاءت كل منها بتفسير مُعَيّن وشروحات مختلفة، وأحيانا متناقضة لمفهوم القصيدة العربية التراثية. ولربما عائد هذا التشويش، لبعض الدارسين، الذين لم يراعوا خصوصية القصيدة العربية، وراحوا مسقطين عليها مفاهيم ونماذج جاهزة، مستعارة من مصادر غربية، مختلفة في واقعها الاجتماعي. لهذا جاءت هذه الأخيرة في محاولاتها النقدية، بلغة متعالية، هي أقرب إلى لغة المختبرات، منها إلى لغة العامة. ولاحظنا في المقابل، بأن من بين هذه الدراسات، ثمة وجهات نظر، ومقاربات تحليلية، لا تخلو من اهتمام. وباختصار، نشكر هؤلاء على اجتهادهم، ونعذر أولئك على زللهم النظري.

نحو خطوة منهجية

على كل حال، ومحاولة منا لتكملة ولإغناء مكتبتنا العربية، نسعى في هذه الدراسة المستجدة الطرح، إلى تبني قراءة جديدة لم يُعْنَ بها، بالرغم من أهميتها، ونقصد بها المقاربة «الظاهراتية». ونقصد بمصطلح «الظاهراتية»، ما تعارف عليه بالفلسفة الفينومونولجية. وحتى لا نسوق القارئ إلى عوالم مجهولة، ننبهه من الآن، إلى أننا لن نعتمد على طرح فلسفي أو تناول مفاهيم معقدة لهذه المدرسة. وإنما سنستعير التحليل «الظهراتي» في أبسط صوره. وذلك باعتمادنا على بعض الوحدات المفاهمية المبسطة، التي قد تساعدنا في تفهم ظاهرة الأطلال، أو الغزل من وجهة نظر شاعرية، وليس فلسفية. وإذا صح لنا التعبير، في تلخيص مجمل هذه المقاربة الظاهراتية، فإننا نقول عنها في جملة بسيطة بأنها «كل شعور هو شعور بشيء ما، وليس ثمة من مسافة تفصل بين ظاهرية الكائن، وظاهرية المكان». ونشير بالمناسبة إلى أننا قد اعتمدنا بالدرجة الأولى على الفيلسوف والعالم الرياضي «كاستون باشلار» في هذه المحاولة. واختيارنا «لباشلار» قد جاء من بعد إطلاعنا على تطبيقه لمفهوم الظاهراتية، داخل حقل الأدبيات الشعرية. وهذا الأخير، في دراساته القيمة لظاهرة المكان، من كتابه «شاعرية الفضاء»، قد استطاع أن يتناول الأدبيات الشاعرية، وارتباطها بخصوصية جماليات المكان المتمثل في السكن ومكوناته. ولقد استطاع أن يحقق دراسة قيمة اعتمدت على بضعة مفاهيم مبسطة وقابلة للفهم.

ومن بين هذه المفاهيم التي استعرناها منه لتحقيق هذا البحث، انتقينا هذه الأخيرة: «الصورة الشاعرية»، «وظاهراتية الخيال»، وارتباطهما بمعنى الروح أو الذهن وحلم اليقظة، في تصور الشاعر، أو القارئ، أو المحلل الظاهراتي. وبخصوص «الصورة الشاعرية» كما يسميها، فإنها تبعث وتثير «أنطولجيتها» الخاصة بها. وبأن «ظاهراتية الخيال»، في محاولتها لدراسة الصورة الشاعرية، إنما تسعى إلى القبض عليها، من خلال انبعاثها وتلقائيتها. وهي بالتحديد أي هذه «الظاهراتية الخيالية»، تعنى بتفهم»الأنا» الداخلي للإنسان الشاعر، كامتداد لأنا الفضاء الخارجي. والخيال من جهته، وفي لحظات فعله، يحررنا من الماضي والحاضر على حد سواء. فلقد جاءت إذن دراسة «كاستون باشلار» ذات طابع متفرد ومتميز، من حيث الاهتمامات، التي أولتها لجماليات المكان، في النصوص الشعرية بشكل خاص. ف»باشلار» يرى بأن تطبيق مفهوم «الظاهراتية» على الأدبيات الشعرية، لها فائدة كبرى في معرفة هذه التجربة. وهو يرى بأن مفهوم الظاهراتية ببعده الوجودي، يقربنا من فهم خصوصية الفضاء أو المكان، بأبعاده الشاعرية، وارتباطه «بأنا» الإنسان، الشاعرية المؤسسة له. ويقول بهذا الخصوص من مصدره السابق الذكر: «بالنسبة للمكان يجب تجاوز الوصف، موضوعيا كان أو ذاتيا، من أجل بلوغ وظيفته الأولى المتعلقة بمفهوم الإقامة». وهو يرى خلافا «للأناسي أو الجغرافي بأن الظاهراتي يهتم بالقبض على النبتة المركزية الأكيدة والمباشرة. فالعثور في كل سكن، على صدفته المبدئية، يعتبر العمل الأساسي للمحلل الظاهراتي. وبأن السكن المتمثل في البيت، مثله مثل عُنْصُرَي الماء أو الهواء، يسمح لنا بإعادة إثارة ملامح أحلام يقظة، تضيء حصيلة ما هو مغرق في القدم الذكرى.

فالمدخل الأساسي إذن، لتطبيق هذا النموذج الظاهراتي، لا يمكن أن يتم إلا عبر دراسة لتجربة شاعرية، تتناول النصوص الشعرية كنموذج لها. ونستحضر هنا «ظاهراتية الصورة» لأنها تعتمد على طرح ظاهراتي، يعتبر الصورة وكأنها تجاوز لحد الخيال. وبتعبير «باشلار»: «الخيال في هذا السياق الظاهراتي لا يخطئ أبدا»، لأنه ليس من وظيفته أن يقابل بين الصورة والواقع الموضوعي. فنحن إذن في هذه المقاربة الظاهراتية، أمام بضعة مفاهيم مبسطة، سبق وأن أشرنا إليها أعلاه، خصوصا مفهومي الخيال والصورة، في فهم استفتاحية القصيدة أو المطولة الطّللية. فمن الحلم إلى أحلام اليقظة، ثمة روابط متعلقة بالذاكرة من حيث منابع الذكرى. فثمة لدى الشاعر خيال تقننه وتؤطره صور هي تجاوز له وتعال عليه من حيث التركيب الشعوري، الذي يجد ترجمته الأخيرة في أحلام اليقظة المرتبطة بفضائيات المكان. يقول «باشلار»: «ونحن حين نبعث ذكريات السكن، فإننا نستحضر في حقيقة الأمر قيم الحلم. ونحن لسنا أبدا مؤرخين ولا ناقدين، إننا دائما وبشكل ما أو بآخر، شعراء، وعاطفتنا لا تترجم سوى الشعر الضائع». ويرى أيضا بأن أحلام اليقظة، تمتلك قيما تمس الإنسان في صميمه. وبأن ذكريات محل الإقامة القديم، أو ذكريات السكن، تعاش وكأنها أحلام يقظة لا تتمحي آثارها من نفوسنا أبدا. ولأن السكن من وظائفه الأولى، أن يحمي الإنسان من التشتت والتبعثر. والسكن هو من يمسك بالإنسان ويحميه من إعصارات السماء، أو زوابع الحياة. وهو بهذا المعنى يعتبر أول عالَم للمخلوق البشري. أما عن علاقة الحلم بالسكن، فهو يراها بأنها تمر عبر الحلم. لأننا حين نحلم ب«البيت الأم» أي الأصلي، بيت طفولتنا، فأننا نشارك في أعماق أحلام يقظتنا، بهذه الحرارة الأولى، هذه المادة المعتدلة من فردوسنا الأرضي. لأن كل شيء إلى تبدد وزوال، ووحدها أحلامها تبقى متنقلة من روح لروح.

(إن هذا الطرح النظري، الوارد أعلاه، هو مدخل للحقل التطبيقي، للفضاء الشاعري الغزلي، في العصر الجاهلي، الذي سيرد في الأقسام اللاحقة.)

– تم القسم الأول ويليه القسم الثاني في عدد قادم –

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حوار

سعدي يوسف أحد القمم الشعرية العربية التي مازالت على قيد الحياة وهو شاعر و قاص ومترجم غزير الإنتاج، لديه لحد الآن 45 ديوانا شعريا صدر أولها سنة 1952 ، وله قيد الصدور هذه السنة ديوان «صورة أندريا»، إضافة لعدة دواوين شعرية مترجمة لكبار الشعراء العالميين كوالت ويتمان وكفافي ولوركا وفاسكوبوبا وغيرهم، وروايات ترجمها لهنري ميلر وولي سونيكا وجورج أورويل وأنطوان دوسانت إكسوبيري وآخرين.

أما مجاميعه القصصية فبلغت تسعة مجاميع صدرت أولاها «نافذة في البيت المغربي» سنة1974 وآخرها «يوميات ما بعد الأذى» سنة2007.

فاز بعدة جوائز شعرية من بينها جائزة سلطان العويس والجائزة الإيطالية العالمية وجائزة فيرونيا الإيطالية لأفضل مؤلف أجنبي. إلتقيناه بمدينة طنجة وكان لنا معه هذا الحوار التلقائي والعفوي، وهما للإشارة صفتان تميزان شاعرنا الكبير نفسه:

حاوره: عبد الكريم واكريم

الشاعر سعدي يوسف لـ«طنجة الأدبية»:

- البانوراما الحالية للشعر العربي ليست مغرية وأنا لست ملزما بمتابعتها

– ربما أنت من بين الشعراء العرب القلائل الذين مازالوا يحافظون على الإلتزام بقضايا الأمة رغم أن قصيدتك لا تتميز بذلك الصوت العالي، أو كما يقول عنك عبد العزيز المقالح في مقال منشور بجريدة الحياة اللندنية: «سعدي يوسف شاعر سياسي من دون شك، لكن القصيدة السياسية تختلف أو تتميز عنده عن كل ما يكتبه الشعراء السياسيون من حيث الحضور المكثف للطبيعة والصور الفنية التي تجعل من القصيدة السياسية شيئا لا يمت بصلة إلى تلك القصائد الهادرة التي تستخدم الألفاظ الكبيرة...» هل تتفق مع هذا التصنيف وهل تعتبر نفسك شاعرا سياسيا أم شاعرا فقط؟

– أنا أتفق مع صديقي عبد العزيز المقالح وهو شاعر جيد وأكاديمي وأحترم أحكامه ووجهة نظره النقدية، أنا فعلا أهتم بالشأن السياسي في حياتي وكذلك عبر النص، ولكن لا يمكنني أن أقول أني أكتب قصيدة سياسية، هذا الجدل نفسه ورد قبل أكثر من عشر سنين حول ماسمي بالأغنية السياسية، وأنا قلت في حينها أن هذا التعبير ليس دقيقا، فالأغنية هي الغنية وليست أغنية سياسية أو أغنية غير سياسية، وكأن القول بالأغنية السياسية يخرجها عن الأساس الذي هو قيمة صوتية وموسيقية، كذلك فيما يتعلق بالقصيدة، معظم نصوصي في واقع الأمر لها علاقة بالناس، بالحياة اليومية وبالطبيعة، لكن القضايا السياسية تلح على الإنسان إلحاحا شديدا، فينبغي للفنان أن يستجيب، وكذلك أستجيب.. الإنسان مخلوق سياسي بشكل ما، أنا أيضا مخلوق سياسي، لأن السياسة تأثر على المرء في حياته اليومية وكذلك في رسم ربما معالم حياته كلها، مثلي أنا، لكني لا أتقصد أن أكتب في السياسة إلا إذا صارت لدي استجابة عميقة، وهذه الإستجابة يمكن أن تتخذ لها صورة جمالية أو فنية عبر النص الشعري.

– في نفس السياق، ماذا تبقى في نظرك هنا والآن من الأطروحة الغرامشية حول «المثقف العضوي»، وهل مازال لها وقع في السياق الحالي؟

– طبعا جاء غرامشي بأطروحة المثقف العضوي، ثم تم تعميم مسألة المثقف عنده بحيث أن كل من لديه وجهة نظر عامة في العالم يعتبر مثقفا، وهكذا يمكن إدراج معظم الناس ضمن أطروحة غرامشي باعتبارهم مثقفين... تعبير المثقف العضوي قد يكون الآن سائدا ولكن على عكس مفهوم غرامشي، يعني المثقف صار عضويا في أجهزة الحكم (بسخرية وهو يبتسم) عند السلطان، عند الحكومات، في محطات التلفزة، صار مستأجرا، مثقفا عضويا ولكن على عكس مما أراد غرامشي...

– قصيدتك هي قصيدة التفاصيل الصغيرة كما يقول عنك النقاد وربما تقترب في بعض الأحيان من السرد القصصي دون فقدان شعريتها، إنطلاقا من هذا ماذا عن تداخل الأجناس في شعرك وكل كتاباتك، بما أنك كتبت أيضا القصة والرواية، وهناك مؤلفات لك غير مجنسة كـ«يوميات الأذى» و«يوميات مابعد الأذى» و«يوميات المنفى»؟

– أنا أقر معك حول مسألة السرد.. السرد أساسي في كتاباتي وبإمكانك أن تطلق على قصائدي لفظ القصائد السردية وهذه هي طريقتي في الكتابة، أما كيف؟ فالمسألة أصول، أنا أهتم بالقصة القصيرة تماما وحاولت أن أكتب القصة القصيرة في المجموعة القصصية «نافذة في المنزل المغربي».. وأقرب الأنواع الأدبية إلى القصيدة كما أراها هي القصة القصيرة. السرد

محمود درويش رفيق حياة ورفيق رحلة في القصيدة

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

قيمة إيجابية لأنه يقرب النص من القارئ، السرد يجعلك تهتم بالحقائق، ليس التهويم فقط، التهويم ليس الطريق السليم أو الأساس للنص كما أرى، السرد يساعد في قراءة الأرض حقيقة. أتذكر في وقت مبكر من حياتي قرأت لكاتب قصة أمريكي شهير يقدم نصيحة لكاتب شاب، قال له: «أنت في غرفة نوم تستيقظ، تخرج من غرفة النوم إلى باب بيتك في الخارج، تعبر ممر المشاة إلى رصيف آخر..»، قال له: «هذا هو الإمتحان الأول»، هاهو يوصيه إذن بدراسة الأرض، بدراسة التفاصيل، بأن يخرج ويعبر الرصيف إلى الناحية الأخرى، «بعد ذلك ستتعلم كيف تكتب»، وهكذا أنا تعلمت بالتدريج كيف أكتب، وقد أفادتني هذه النصيحة كثيرا، ولهذا فالتفاصيل التي ذَكرتها موجودة في نصوصي، أنا أراقب الأشياء وفي الحقيقة أنا في معظم حياتي أراقب الأشياء لأدخلها في القصائد، غير مستريح، أمشي في الشارع وأنا أفكر هل بإمكاني إدخال هذا الشيء في نص مقبل، أحيانا يتعبني الأمر، لأني لا أريد أن أكون دائما براغماتيا ومستغلا حتى متعتي، أظل في موضع المراقب ولست في موضع المستمتع.

– تكتب باللغتين العربية والإنجليزية، إنطلاقا من هذا ماذا تعني لك اللغة وهل تجد نفسك أكثر في العربية أم أن اللغة بالنسبة لك مجرد وعاء حتى وإن حافظ على شعريته؟

– أنا أكتب باللغة الإنجليزية ولكن ليس الشعر، أكتب مقالة، أكتب قصة، أترجم ما أكتبه إلى اللغة الإنجليزية، لكنني لا أستطيع أن أكتب شعرا باللغة الإنجليزية، الإنجليزية ليست لغتي الأم وأنا أعتبر اللغة العربية أجمل اللغات كلها وأكثر لغات العالم حرية في توليد الكلمات، حول مبدأ الإشتقاق، حول مبدأ القياس في اللغة، وبإمكان الإنسان المهتم باللغة أن يستنبط كلمات جديدة ويدخلها في اللغة العربية.. أمس كنت في حديث مع أحمد الريسوني والمهدي أخريف وانتبها إلى كلمة إستعملتها، إستعملت «منابذ»، منابذ مكناس، هذه الكلمة لم توجد قبل في اللغة العربية وهي تعني الأماكن حيث يصنع النبيذ، ولدت هذه الكلمة، لكني لم أولدها هكذا من الحائط، أنا لدي في اللغة العربية قواعد للتحرير وليس العكس.. هي إسم مكان مفرد منبذ والجمع منابذ، ولا تبدو الكلمة غريبة ولا نابية بل طبيعية كأنها كانت دائما موجودة في اللغة، ومن هنا أنا لا أستطيع ان أكتب شعرا بلغة غير العربية، هذا مستحيل.

– ما الأمر الذي يجعلك تكتب قصة عوض أن تكتب قصيدة، هل الموضوع هو الذي يفرض عليك نوع الجنس الذي تكتبه أم ماذا؟

– كتبت القصة تحت وطأة الذكريات، كان ينبغي علي أن أدونها خاصة وأنا في الجزائر والمغرب. أنا لا أكتب مذكرات لكن قلت خير وسيلة لتثبيت هذه الذكريات أن أضعها في صيغة فنية وأنوعها كقصص قصيرة، وقراءاتي في القصة القصيرة وفي الرواية ساعدتني في هذا الأمر إذ أني لست غريبا عن هذا، مثلا في بيتي بلندن الروايات أكثر من الكتب التي تعنى بالشعر ونقده، معظم مكتبتي مكتبة روائية وأنا أقرأ الرواية باستمرار وهي ليست غريبة علي، مع مرور الزمن أصبحت أقرأ الشعر بصورة أقل، صرت انتقائيا جدا في قراءة الشعر إلا عددا قليلا ممن أهتم بهم إهتماما شخصيا، أتابع مايكتبون، لكن على العموم البانوراما الحالية للشعر العربي ليست مغرية وأنا لست ملزما بمتابعتها...

الزميل عبد الكريم واكريم رفقة الشاعر سعدي يوسف أثناء إجراء الحوار

– هل يعني هذا لك أن الشعر الآن في العالم العربي ليس بخير؟

– أبدا.. صار هناك تباعد أو قطيعة بين النص والحياة وهذا مقتل للنص، بعض الناس يخافون، لا يكتبون خوفا، ليست هناك حرية تعبير، والمسألة شائكة ومرتبكة ليس فقط من جانب الحكومات لكن أحيانا تيارات من المجتمع نفسه تمنعك من الكتابة. صحيفة «الحياة» اللندنية مثلا تمنع استعمال كلمة خمر أو نبيذ على الإطلاق، مرة أرسل إليهم حسونة المصباحي في «الحياة» قصة بها شخصية دخلت إلى حانة بألمانيا ففوجئ بعد نشر القصة أنهم بدلوا البيرة بالشاي(ويضحك)...

– إذن مقولة أن ديوان العرب لم يعد هو الشعر وأن الرواية ربما هي التي أخذت مكانه تجد لها شرعية الآن؟

– يمكن.. الرواية أشجع، فعبد الرحمان منيف مثلا عبر عن المملكة العربية السعودية في رواياته خيرا من الشعراء...

– يقول عنك محمود درويش: «منذ قرأت سعدي يوسف، أصبح بالنسبة لي الشاعر الوحيد الذي يعبر عن ذائقتي الشعرية باعتباره واحدا من أعظم شعرائنا...»، لن أسألك عن ما تمثله لك هذه الشهادة من محمود درويش بل أسألك ماذا يمثل لك محمود درويش نفسه؟

– محمود درويش رفيق حياة ورفيق رحلة في القصيدة ونحن قريبان من بعضنا، واحدنا يستأنس برأي الآخر ومحمود درويش رحل وهو في قمة من قمم تطوره وتمتعه بحرية الفنان المكتسبة، مع الأسف ذهب.. قبل ذلك التقيت به في باريس قبل أن يذهب إلى الولايات المتحدة الأمريكية لإجراء عمليته الأخيرة، وكان قد نصحه الأطباء الفرنسيون بألا يقوم بهذه العملية، وقالوا له بأن نسبة الخطورة فيها قد تبلغ إلى ثمانين في المائة، ولا أدري كيف غامر.. محمود درويش شخص شجاع، كنا في بيروت سنة 1982 تحت القنابل وظل هناك حتى النهاية، جئت أنا تحت إشراف الأمم المتحدة في آخر يوم من أيام الإجلاء في سفينة يونانية ذهبت بي إلى ميناء طرطوس فيما ظل هو في بيروت.. هو رجل تحلى بالشجاعة وحتى قوله عني هذا هو قول فيه شجاعة كبيرة، لأن هناك عددا من الشعراء قد يستاؤون من قولة محمود درويش هذه عني.

– محمود درويش نفسه يقول بأنك «خلقت لغة شعرية جديدة في الشعر، تارة تتميز في البساطة وأخرى في البحث عن الجوهر».. إذن في ماذا يمكن أن تشترك أنت ومحمود درويش شعريا وماذا يميزكما عن بعض؟

– أولا نحن رفيقان شيوعيان، هذه المسألة أنا أفتخر بها ومحمود أيضا يفتخر بها، ثم بحثنا عن حريتنا في النص مع بقاء نوع من الإلتزام العام بجذورنا. بقي محمود درويش يساريا إلى آخر يوم في حياته وأنا حتى الآن يساري ومفضوح، لا أخفي هذا الشيء. تجمعنا أشياء كثيرة، حتى في طبيعة النص الفني، يوجد نوع من التقارب الخفي، المدخل مختلف لكن المسعى واحد، مسعى الحرية في النهاية.

– حدثني عن شخصيتي «الشيوعي الأخير» و«الأخضر بن يوسف».

– إبتدعت شخصية الشيوعي الأخير وأحيانا أبتدع شخصية الأخضر بن يوسف الذي يذهب إلى هنا ويذهب إلى هناك، يسافر إلى آخره. الشيوعي الأخير شخصية تحمل نوعا من الدعابة، مرة ينزل بالباراشوت، مرة يغوص في البحر، مرة ينسى المفتاح، هي ليست موقفا بقدر ماهي مسعى فني لخلق شخصية.

– ماذا يمثل لك المكان، هل هو ذلك الفضاء المحسوس أم ذلك الشعور الذي تحمله له داخلك والذي يرافقك أينما ذهبت؟

– المكان أساس لدي في كتابة النص، هو الأساس، يعني بدون قراءة المكان لا أستطيع أن أكتب، لهذا عشت في بلدان كثيرة، ومن مهماتي الأولى أن أحاول ألا أكون غريبا، أن أقرأ الأرض، أن أتوطد، لأني لا أستطيع أن أكتب بدون المكان.. المكان مسألة هامة جدا في نصي، بدون المكان لا يمكن أن يكون هناك نص أبدا، كنت عند صديقي نزيه أبو عفش كان ابنه صغيرا، كان اسمه كنان، يأتيني برسومات وتخطيطات، وكان حينما يرسم شجرة أو سفينة يضع تحتهما خطا، وحينما أقول له: «ياكنان لماذا هذا الخط؟»، يجيبني: «حتى لا تقع الشجرة في الحفرة».. وقلت لنفسي: «إن إحساس هذا الطفل بالمكان أقوى من إحساسي به، هو يخاف أن تسقط الشجرة في الحفرة، إذن ينبغي أن أتعلم من كنان احترام المكان حتى لا يسقط النص في التهويم، حتى يظل ملتصقا بالأرض، بالحياة».

أقرب الأنواع الأدبية إلى القصيدة كما أراها هي القصة القصيرة

– هل حقا نحن كالأشجار، وهل نموت واقفين مثلها؟

– والهب حسب موقفنا، حسب الموقف الفردي لكل واحد، الموت واقفا مسألة هامة، تعرف أن كليمانصو أوصى أن يدفن واقفا في القبر؟...

– أنت تعتبر نفسك كشجرة...

– نعم كشجرة

– وتريد أن تموت واقفا؟

– أن أعيش وأن أموت واقفا.

– مثل ما نراه في ذلك لفيلم: «الأخضر بن يوسف» الذي صور عنك والذي نرى به تلك الأشجار التي تسقط واقفة؟

– رأيته؟

– نعم رأيته.

– هذا فيلم لطيف فيه جهد كبير، وتخلص فيه مخرجه من الوثائقية البسيطة. هو ليس عبارة عن مقابلة بسيطة بل جمع عدة فنون، هذا الرجل جودي الكناني أحترم جهده حقيقية. الآن المسألة نادرة أن يكون فيلم عن شاعر حي به حساسية مثل هذه ويحترم القيم الفنية، هي ليست مسألة أن تضع فيديو، هناك جهد فني، أنا ذهبت إلى الدنمارك ومن بعد ذلك جاء فريقه إلى بيتي في لندن واستغرق تصوير وإنجاز هذا الفيلم وقتا وجهدا.

– إعتبرت في أحد أحاديثك الحنين عدوا، كيف ذلك؟

– أنا في رأيي أن الفنان يجب أن يتمتع بقدرة السيطرة على مادته، لأنه مكلف بإعادة تشكيل الأشياء، بإعادة ترتيب الأمور، بإعادة خلق العالم، بشكل ما، ولهذا عليه أن يكون متوازنا حتى يستطيع أن يقوم بهذه المهمة المعقدة.. النوستالجيا تخل بالتوازن، مثلا هناك شجرة صنوبر في النوستالجيا أنت تراها نخلة، النوستالجيا تمنعك من الإشتغال على الصنوبر أو تجعلهما شجرتان تتناوبان، ومن هنا أعتبر الحنين عدوا...

– لكنك لا تستطيع التخلص منه نهائيا..

– بالتدريج أستطيع، فمثلا «الديوان الإيطالي» ليس فيه كلمة واحدة عن العراق، «قصائد نيويورك» ليس فيه أي شيء وهكذا، الآن كتبت ديوانا سيصدر قريبا «صورة أندريا» ليس به أي كلمة عن النوستالجيا.

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

سينما

الممثل المغربي عمر البردوني لـ«طنجة الأدبية»:

جئت من مدرسة التمثيل الإنجليزية التي تعتمد على التقنية والتخييل

■ إلتقاه عبد الكريم واكريم

**عمر البردوني شاب مغربي درس بالمدرسة الأمريكية بطنجة حيث نال شهادة الباكالوريا ليلتحق بعد ذلك بمعهد فنون الدراما والتمثيل webber Douglas Academy of Dramatic Art بإنجلترا والذي تخرج منه سنة 2003 بعد أن درس هناك التمثيل لمدة أربع سنوات ليظل بإنجلترا ثماني سنوات أخرى استطاع خلالها دخول الوسط السينمائي الإنجليزي الصعب الإختراق، حيث بدأ بلعب أدوار صغيرة في أفلام هناك ليتدرج بعد ذلك حتى تناط له أدوار مهمة أمام نجوم عالميين أمثال جيمي فوكس في فيلم «المملكة»(2007) من إخراج الممثل والمخرج الأمريكي بيتر بيرغ، وليون

اردو دي كابريو وراسل كرو في فيلم «كتلة أكاذيب» (2008) للمخرج الإنجليزي الشهير ريدلي سكوت و«الوحدة 93» للمخرج الإنجليزي بول غرينغراس صاحب ثلاثية «بورن..»، الذي سيشتغل معه البردوني في عدة أفلام أخرى والذي يعتبره أفضل مخرج اشتغل معه كونه يحسن التعامل مع الممثلين وإدارتهم.**

وبعد مسار صعب في وسط لا يعطي للفنان العربي نفس الفرص التي تتاح لنظيره الغربي استطاع عمر البردوني الحصول على البطولة المطلقة في فيلم «إستسلام إستثنائي» للمخرج جيم ترابلطون (الزوج الأول للنجمة البريطانية كيت وينسليت).

إلتقينا عمر البردوني في مكتب «طنجة الأدبية» وتناولنا معه بالحديث مشواره في السينما العالمية وأشياء أخرى من بينها رغبته في الإشتغال مع مخرجين مغاربة.

وحول هذه المسألة الأخيرة يقول أنه يجد صعوبة في الإشتغال بالمغرب رغم أنه استقر به مؤخرا، وتكمن هذه الصعوبة في كونه ظل بعيدا عن الوسط السينمائي والفني المغربي وأن الإشتغال في المغرب لايتم عبر الوكلاء الفنيين كما يحدث في الدول الغربية، وكما هو الشأن بالنسبة له كونه لديه وكيل فني بإنجلترا يمكنه من الحصول على أدوار ويقوم بعميلة التفاوض بدلا عنه هناك، رغم أنه مقيم الآن كلية بطنجة.

وحول أدائه الكثير من أدوار الشخصيات العربية خصوصا المتورطة في عمليات إرهابية يقول أن الصدفة لعبت في ذلك دورا كبيرا إذ أنه لما أنهى دراسته سنة 2003 كانت أحداث 11 شتنبر لسنة 2001 بنيويورك مازالت ترخي بسدولها على المشهد السينمائي العالمي، خصوصا الأمريكي والإنجليزي، فبعد فترة كانت تسند له فيها -كما يقول- أدوار عادية ومختلفة والتي كانت تتناسق فقط مع ملامح وقسمات وجهه أصبحت بعد ظهور موجة الأفلام الغربية عن ماحدث في 11 شتنبر تلاحقه أدوار وشخصيات الإرهابي أو الضحية والمتهم العربي في هذه الأحداث أو على أحسن تقدير شخصية الأمير العربي كما في فيلم «المملكة».

الأدوار التي أديتها مركبة وغير نمطية...

وحول سؤال بخصوص حصره كممثل في هذه الخانة من الأدوار المكرورة والمحصورة في صورة «الإرهابي العربي» التي ربما تسيء لصورة العربي عموما، يجيب عمر البردوني أنه قبل قبول أي دور يتأكد على الخصوص من رؤية مخرجه بخصوص الصورة التي يريد إيصالها عن العرب والمسلمين، ويضيف بكل ثقة أن كل الأدوار التي تقمصها في الأفلام الغربية والتي أدى خلالها شخصيات عربية كانت أدوارا مركبة ولم تكن فيها إدانة للشخصية العربية بل كانت محاولة من مخرجيها لتحليل نفسية هاته الشخصيات قصد معرفة لماذا وصلت إلى ما وصلت إليه، وماذا جرى لها حتى تصير كما هي وتفعل مافعلته، إن كانت فعلا هي الفاعلة، ويضيف البردوني قائلا أنها كانت على العموم أفلاما إنسانية تطرح أسئلة وتحاول فهم ماجرى. وقد كان أول فيلم له في هذا السياق هو فيلم «الوحدة 93»، عن «خلايا همبرغ» التي خططت لعمليات 11 شتنبرفي نيويورك، وهو فيلم -كما يقول- لا يظهر أية عمليات عنيفة بل يكتفي بمتابعة أفراد هذه الخلية وإظهار طرق تفكيرها وتكوينها النفسي.

واستمرارا لنفس الموضوع يستطرد البردوني: «أنا أحس أن كل الأدوار التي أديتها كانت لا تدخل في خانة النمطية وكانت تختلف عن بعضها البعض، فدور رمزي بن شريف في فيلم «المملكة» لم يكن إطلاقا مثل الشخصية التي تقمصتها في فيلم «الوحدة 93» وحتى شخصية أحمد الحسناوي كانت مختلفة أيضا عن هاتين الشخصيتين، فقد كانت صغيرة في السن نوعا ما (21 سنة) وكانت أمية وغير ذكية بحيث تمت لها عملية غسل دماغ بكل بساطة، بخلاف شخصية رمزي بن شريف الذي كان ذكيا ومتعلما...»

ويرد عمر البردوني سبب كون المنتجين والمخرجين الإنجليز يعطونه أدوار شخصيات عربية كونهم يظنون أن كل العرب متشابهون

عمر البردوني وجيمي فوكس في لقطة من فيلم «المملكة»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الزميل عبد الكريم واكريم رفقة الممثل عمر البردوني أثناء إجراء الحوار بمكتب طنجة الأدبية

ربما، رغم أنه وجد صعوبة في تجسيد شخصية الأمير السعودي رمزي بن شريف، إذ أنه ربما يعرف أكثر عن الشخصيات الإسبانية القريبة من مدينته طنجة أكثر مما يعرف عن الأمراء السعوديين.

ولما سألناه في أي خانة من الممثلين يمكن أن يضع نفسه، هل في تلك التي تضم النجوم الذين يعتمدون على الوسامة والشكل الخارجي والإبهار أم أولائك الآخرين الذين يركزون على الأداء الداخلي وإحساسهم بالشخصية مهما كانت درجة اختلافها أجاب البردوني قائلا:

– دراستي للتمثيل في إنجلترا أثرت في أسلوب تمثيلي والكيفية التي أقترب بها من الشخصية.. كان تكويني كلاسيكيا أكثر إذ اشتغلنا في المعهد كثيرا على خشبة المسرح وخصوصا على شكسبير، وهي طريقة تختلف عن أداء الممثلين الأمريكيين، تلك الطريقة التي تركز على الدخول كليا في الدور، بحيث إذا كان الممثل سيلعب دور شرطي يقضي فترة مع رجال الشرطة الحقيقيين.. أنا أحترم هذه الطريقة لكني جئت من مدرسة مختلفة تعتمد على التقنية والتخييل، تقرأ الدور وتجري بحثا عنه، لكن في الأخير يظل مجرد دور.. يأتي الأداء من الداخل ولديك تقنياتك كممثل للوصول إلى الشخصية وليس عن تجربة كما هو الشأن بالنسبة للممثلين الأمريكيين، فهؤلاء حتى عندما تتوقف الكاميرا عن التصوير يظلون حاملين معهم الشخصية بداخلهم وغير قادرين على التخلص منها.. الممثلون الإنجليز يسخرون من هذه الطريقة ومن الممثلين الأمريكيين، إذ أنهم لما ينتهي التصوير يخرجون من أدوارهم ولا يحملونها معهم إلى منازلهم، وأنا أجد نفسي من ضمن هذه المدرسة في التمثيل، المدرسة الإنجليزية. درسنا جميع المدارس في التمثيل من ستانيسلافسكي إلى دافيد ماميت، لكن في الأخير يظل لديك كممثل الإختيار، وحتى أن طبيعة كل دور وما يتطلبه منك كممثل هي التي تحكم وتفرض عليك طريقة تمثيلك للدور، فهناك أدوار سهلة ولا تتطلب مجهودا كبيرا وأخرى يجب بذل جهد إضافي لأدائها، مثلا حينما مثلت شخصية الأمير السعودي في فيلم «المملكة» اضطررت للإلتجاء إلى تقنيات ستانيسلافسكي، لأني لم ألتق قط مع أمير سعودي ولا أعرف كيف يفكر مثل هؤلاء ولا كيف يتصرفون فأتابع حركاتهم وطريقة مشيهم، وهكذا ظللت أرتدي لباسهم لمدة أسبوع وأقلد طريقة مشيتهم التي يفرضها ارتداء هذا اللباس.

– إشتغلت منذ البداية في أفلام كبرى ومع مخرجين عالميين، وأنت رغم عدم اشتغالك لحدود الساعة في أفلام مغربية فإن لديك وجهة نظر حول ماينتج محليا، إنطلاقا من هذا هل يمكن أن تعقد مقارنة بين السينما المغربية وما ينتج من أفلام بإنجلترا وعالميا؟

– لن أجري مقارنة، لكني أقول أن لديهم هناك إمكانيات ليست لدينا نحن كمغاربة، لكن رغم ذلك حينما نشاهد أفلاما مغربية نجد أن ثمانين بالمائة منها يوجد فيها بعض النقص لكن العشرين في المائة الباقية توازي إن لم تتفوق على أفضل ما ينتج عالميا.. قد تجد فيلما به ممثل ممتاز في أدائه رغم أنه محاط بمجموعة من الهواة، أو مخرجا يفعل بكاميراه أشياء قد تبهرك.. هناك طاقات مهمة وفي المستوى العالمي وأظن أنه مع مرور الزمن واكتساب التجربة والتراكم سنصير في مستوى ما يعرض عالميا.

– هل فكرت في الإشتغال مع مخرجين مغاربة؟

– أطمح إلى ذلك، لكن الفرصة لم تتح لي بعد، أنا الآن في طنجة وهي مدينة بعيدة عن مقرات شركات الإنتاج المغربية، وكنت قد قضيت ثماني سنوات خارج المغرب، حتى أني عُرفت وترعرعت فنيا ومهنيا بإنجلترا ولم أجرب قبل أن أكون ممثلا في المغرب، وعلي أن أتعلم بعض الأشياء التي هي هنا في المغرب مختلفة عن إنجلترا..هنا في المغرب مثلا لا توجد مهنة «الوكيل الفني»...

– قمت بأول بطولة مطلقة لك في الفيلم الإنجليزي «إستسلام إستثنائي» Extraor-dinary Rendition سنة 2007 للمخرج جيم ترابلطون، ماذا يمكن أن تقول لنا عن هذه التجربة؟

– أولا، أصعب ماكان في هذه التجربة أنه لم يكن هناك سيناريو، لم يكتب ولا حرف من الحوار، كان كل شيء مرتجلا، كتب المخرج خطة أو خارطة للطريق ولما يجب أن يكون عليه الفيلم فقط، وكان علينا نحن الممثلين أن نكمل العمل بحواراتنا وتمثيلنا المرتجلين، فيما كانت الكاميرا لا تكف عن التصوير، كانت طريقة لا أقول صعبة بل ربما جيدة بالنسبة لأي ممثل، بحيث تعطيه الحرية الإنطلاق والتخلص من قيود السيناريو، وثانيا الموضوع في هذا الفيلم كان بالنسبة لي تحديا بما أني -كما أسلفت- سبق لي أن أديت أدوارا لشخصيات ربما تكون إرهابية، وهذا الفيلم كان مختلفا تماما إذ كان يتحدث عن عمليات اختطاف تقوم بها «سي إي آي» لأناس من أماكن مختلفة في العالم ثم يتم نقلهم لدول بالعالم الثالث حيث يعذبون، وقد أنجز هذا الفيلم بدعم من منظمة العفو الدولية، والشخصية التي قمت بأدائها شخصية حقيقية اختطفت من كندا ليتم تعذيبها. على العموم هذا الفيلم إنساني هدفه لفت الإنتباه للخروقات في مجال حقوق الإنسان التي

أعتبر بول غرينغراس صاحب ثلاثية «بورن...» واحدا من بين أفضل المخرجين العالميين الذين تعاملت معهم

ARCHIVE

شرعت في القيام بها مخابرات الولايات المتحدة وغيرها إثر الأحداث الإرهابية لنيويورك.

– إشتغلت مع مخرجين عالميين مثل ريدلي سكوت وبول غرينغراس وآخرين، هل يمكن أن تحدثنا عن طرق اشتغال كل واحد منهم مع الممثلين؟

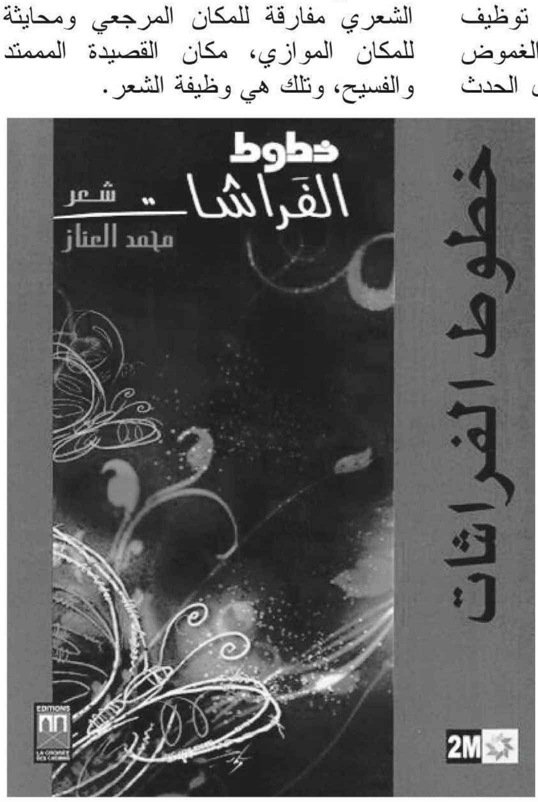
– بول غرينغراس يمكنني الحديث عن طريقة اشتغاله لأني عملت معه أكثر من مرة لكن ريدلي سكوت لم أعمل معه كثيرا.. أنا أعتبر غرينغراس صاحب ثلاثية «بورن...» واحدا من بين أفضل المخرجين العالميين، فهو من صنف المخرجين الذين لا يعتمدون كثيرا على السيناريو، وهو يعطي أيضا فرصة للممثلين كي يشتغلوا بحرية، إذ يقول لنا دائما «إلعبوا أمام الكاميرا.. أنا لا أريد أن أرى لكم لقطة مثل سابقاتها، لديكم الحرية في التمثيل كما تريدون»، فيما ثمانين إلى تسعين في المائة من المخرجين يقولون لك العكس: «أريد أن تعيد نفس اللقطة سبعا أو ثماني مرات وبنفس الطريقة التي أطلبها منك...».. غرينغراس يطلب منك عكس ذلك، يطلب منك أن تمثل أمام الكاميرا لقطتين مثل ما يوجد في السيناريو والباقي أنت حر في أدائه كما تريد، وهذه طريقة تعطيك إحساسا كممثل بأنك تصنع الفيلم مع المخرج ولست مجرد منفذ للأوامر.

«خطوط الفراشات» بحثا عن مجاهل الكينونة

■ عبد السلام دخان

ترسم «خطوط الفراشات» عوالمها ومعالمها عبر تشكيل دلالي يراهن على الكثافة الرمزية للأماكن والأعلام لصياغة عمل إبداعي يلامس هشاشة الوجود الإنساني، ويعيد اكتشاف الذات المثقلة بالإحساس التراجيدي في تعالقاتها بالزمان والمكان، مما يسمح بالانتقال من الدلالة المجازية إلى الدلالة الحقيقية التي يخلقها النص الشعري عبر إحداث تغيير جذري في الموقف الوجداني انطلاقا من تفاعل الكينونة مع الوجود، ورصد تحولاته واختلالاته، وهو ما يفسر توسل الشاعر محمد العناز بالاستعارات القريبة بوصفها الأداة الأنسب لوحدة الذات الشاعرة مع العالم، وكأنه أنصت لنصيحة أرسطو لخلق ألفة بين الذات والوجود.

«خطوط الفراشات» ذات بعد رمزي لأنها تقوم على محور استبدالي للغة عبر الاستعارة التي تتغيا الإقناع مما يعلل هيمنة الضمير، وحجاجية المقول الشعري المتسم بشحنة عاطفية تأثيرية نابعة من انشطار الكينونة بين عالم الواقع والأخيلة المضللة. وساهمت رهافة الشاعر في اقتناص مشاهد مألوفة محايثة للتجربة الإنسانية، وفي خلق تداخل قوي بين الصور الحسية والصور المحسوسة مع الحرص على التوظيف الشعري للإيحاءات من أجل إدماج الذات في فضاء أرحب يتجاوز الجغرافيات الضيقة، وتبديد قلقها في التعايش مع التحولات التي يرصدها صاحب «رقصة الغياب» عبر توظيف المشاهد الواقعية، والابتعاد عن الغموض والتكلف باستخدام تقنيات كتابية مثل الحدث (وَوَحْدَهَا الْجُثَثُ الْعَائِمَةُ وَسَطَ الْيَمِّ تَكَسِّرُ سَطْوَةَ الزُّرْقَةِ..)، والقوى الفاعلة (البحارة، الجد، الفتاة الجبلية..)، ولغة القص (لاَ عِلْمَ لِي بِتَارِيخِ الأَعْلاَمِ وَالْعُشَّاقِ وَبِأَسْمَاءِ السَّاحَاتِ/ وَحِيداً يَبْتَسِمُ لِلسُّفُنِ الْغَرِيبَةِ..)،وفن السيرة (عَبَرْتُ عَبْرَ دُرُوبِ دُخَان مُزَوَّداً بِالْيَأْسِ..)، مع الاعتماد على تنويعات بصرية بموازاة تفاعل الصور الشعرية مع العلائق النصية التي تخلق السيرورة الدلالية لخطوط الفراشات بوصفها تجسيدا لتحقق الكيان الشعري. وقد خص الشاعر للمكان مساحات واسعة لتحريك النص من الداخل بخرق خطية الزمن المرجعي، والانفتاح على الزمن الدائري، وعلى المحكي الشعري الذي ساهم في تأويل العالم شعرياً. إن السعي إلى خلق أفق دلالي وجمالي ممتد يستمد مشروعيته من طبيعة الوعي الشعري لمحمد العناز وللإستراتيجية التي نهجها في عمله المتسم بعناصره الأسلوبية وطاقته البلاغية، وحركيته التي جعلت من الإنسان المتمرد مركز العالم كما هو الحال في قصيدة «سيد المعنى»، وفي الوقت نفسه، فالحدس الزمني حقق في مجموعة «خطوط الفراشات» مزية الإمتاع والتواصل، وأعاد إنتاج معرفة تغير الأصل من أجل تحقق الوجود على نحو شعري، وهو ما يبرر عنايته الفائقة بالعناوين التي تتشكل من تسميات مفردة(مرآة،عشق، رغبة..)، وتسميات مركبة مكونة من مضاف ومضاف إليه (خُطُوطُ الفَرَاشَات، رَقْصَةُ الغِيَاب)، ليجعلها عتبات لدينامية العمل الإبداعي الذي يعكس تعالق الذات بالمكان المرجع أو الواقع. ولعل لهيمنة المكان «بيت الأشياء» على حد تعبير غاستون باشلار أثره في المغامرة الأنطلوجية انطلاقاً من المكان الأمومي (قصيدة تطفت)، والمكان المجازي (قصيدة دروب دخان)، والمكان الهندسي (قصيدة القصر الكبير). وتتفاعل هذه الأمكنة مع القيم التي تفصح عنها «خطوط الفراشات» المتسمة بجرسها الموسيقي القوي، وبأشكال إيقاعية مثل التوازي (الأفقي والعمودي، وتوازي الكلمة والجمل)، والتكرار فضلا عن الإشباع، والتسكين، والحذف، والتقديم والتأخير، وتداخل الصوامت والصوائت. وستصبح المجموعة الشعرية عبر التخييل الشعري مفارقة للمكان المرجعي ومحايثة للمكان الموازي، مكان القصيدة الممتد والفسيح، وتلك هي وظيفة الشعر.



■ أحمد القصوار

كمال أبوديب مترجما (2)

تطرقت في الجزء الأول إلى مشكلات الترجمة التي تناولها كمال أبوديب وبسط موقفه منها. يتعلق الأمر بمشكلة المصطلح النقدي أو الأدبي أو الاجتماعي أو السياسي أو العلمي، ومشكلة طاقة اللغة على تمثيل النص المترجم دقة وإيجازا واطرادا ومشكلة صلاحية المصطلح أو المقابل العربي للدخول في علاقات تنظيمية متغيرة (كما يفعل المصطلح الأجنبي الذي نحاول ترجمته، والتشكل ضمن علاقات تترك أثرها على بنيته المورفولوجية)، ومشكلة «الدلالة الصيغية»؛ أي الدلالة الإضافية التي تتبع من تغير صيغة الكلمة المورفولوجية إما عن طريق اللاصقات البدئية أو النهائية.

إن طرح المشكلات «التقنية» للترجمة إلى العربية لم يعف كمال أبوديب من طرح تصوره للترجمة، كما يفهمها ويمارسها فعلا. ذلك أن حل تلك المشكلات هو جزء من التصور العام الذي يحمله ويطرحه عن الترجمة. من ثمة، لا يتردد في القول إن الترجمة في معظم نماذجها الشائعة والتي أتيح له أن يراجعها (صدر الكتاب في طبعته الأولى سنة 1981 عن مؤسسة الأبحاث العربية) هي «صب لما يفهمه المترجم من نص ما على صعيد بنيته الدلالية المباشرة في قالب مسبق هو العربية».

أما طموح الترجمة التي يمارسها أبوديب فهو أن «تجسد ما تستطيعه من بنية الفكر المنشئ أولا، وأن تسهم في توسيع بنية اللغة التي أترجم إليها ثانيا». ومرد ذلك إلى الحاجة إلى توسيع بنية اللغة العربية القائمة وتمديدها وإغنائها وتقوية طاقاتها. وهذا ما يجعل المترجم يحدد علاقته بالكتاب المترجم والكاتب المترجم له، وبالتالي يحدد تعريفه لمهمة المترجم. كتب في فقرة رائعة من المقدمة (مقدمة المترجم): «ذلك أن النص الممثل تجسيد لفكر، لطريقة في معاينة العالم والتعامل مع اللغة، لبنية فكرية ثقافية تتحدد فيها فاعلية بنية اللغة بفاعلية العقل الفردي المبدع (في هذه الحالة اللغة الانجليزية وعقل إدوار سعيد). وفي تصوري إن مهمة المترجم هي؛ أو ينبغي أن تكون تمثيل حصيلة الفاعليتين (أي النص) في اللغة التي ينقل إليها».

ويبدو أن كمال أبوديب يحمل تصورا ثوريا للغة العربية، فيما يظل أسير المنظور الميتافيزيقي للترجمة. فهو ينطلق من مفاهيم الأصل والأمانة والنقل والهوية والاكتمال والنقاء.. في علاقته بالنص المترجم. بالمقابل، لا يتردد في الدعوة إلى الجرأة والابتكار والمغامرة في علاقته باللغة العربية «المنقول إليها». هكذا، لا يكون الهدف هو تثوير اللغة العربية، وإنما الحرص ما أمكن على عدم «خيانة الأصل». وهذا ما يظهر بشكل واضح جدا في قوله: «أنا قادر على كتابة «الاستشراق» بطريقة مخالفة لطريقة إدوار سعيد. لكن الإنشاء (الخطاب) الناتج سيكون إنشائي، لا إنشاءه. والبنية الممثلة ستكون بنية تجسد حصيلة تفاعل عقلي خالص مع بنية اللغة العربية؛ أي نصي سيكون نصا آخر، وذلك ليس نقلا أو ترجمة».

هنا مربط فرس الميتافيزيقا: الترجمة نقل لفكر ولخطاب آخر له «مالكه الشرعي» هو المؤلف، وذات المترجم لا علاقة ولا دخل لها في الموضوع، أي أن النص المترجم «يعبر عن رأي كاتبه لا عن رأي مترجمه». هل هذا صحيح؟. كل القرائن والتجارب تؤكد محدودية هذا التصور الميتافيزيقي وتبرز كيف تكون الترجمة إبداعا وإعادة تأويل لا متناهية... كما أوضحت غير ما مرة.

في كل الأحوال، لا يسع القارئ العربي إلا أن يشكر هذا المترجم الكبير على الجهد الذي بذله في ترجمة إدوار سعيد، وخاصة كتاب «الثقافة والإمبريالية» وكتاب «الإستشراق» الذي يبقى أحد أهم كتب البشرية في القرن العشرين. شكرا كمال أبوديب وشكرا للسيد صلاح حويلة. من هو صلاح حويلة؟. ترجم كتاب «الإستشراق» إلى العربية بفضل منحة من هذا السيد/الإسم العابر. وهذه إشارة عابرة في بداية الكتاب قد لا ينتبه إليها أحد.

غربة الذات وفعل الكتابة

قراءة في كتاب «الإنسان الأيقوني» للكاتب محمد اشويكة

■د. محمد طروس

– 1 –

أود في بداية هذه الورقة، أن نتفق على عقد للقراءة، يؤطر مقاربتي، ويوجه التفاعل بيننا:

1. لن أهتم كثيرا بالتفاصيل والتيمات المتنوعة، بل سأقتصر على الإشارة السريعة لبعض محطاته البارزة.

2. سينصب اهتمامي أساسا على الآلة التي أنتجت هذا الكتاب، والخلفيات الفكرية التي حكمت بناءه وضبطت إيقاعه. سأهتم بعملية البناء والأدوات المنتجة.

3. تتفادى هذه المقاربة أن تكون إسقاطا، أو تمارس أي نوع من التشريح، بل أقصى ما تطمح إليه محاورة الكتاب، والإصغاء إليه، والتسلل إلى عوالمه الداخلية، عبر البوابات والمنافذ التي يمنحها، لتيسير الولوج أو ممارسة التضليل والغواية. أي أنه لا توجد وصفة جاهزة تسقط على كل الأعمال وفي كل المناسبات.

– 2 –

أول هذه المفاتيح الخادعة، التي وجهت فرضياتي الأولى للقراءة، هي بوابة الكتاب الكبرى، أعني عنوانه: «الإنسان الأيقوني». إذ رمت بي إلى قراءاتي الأولى في السيميائيات، خاصة عند «بيرس» وكدت أصنف الكتاب في هذا المجال. ذلك أن العنوان ينزع عن مفردة «الإنسان» طابعها التجريدي، ويحددها بمفردة «الأيقوني». و»الأيقونة» كما هو معلوم، مكون أساس في ثلاثية بيرس [الإشارة – الرمز – الأيقونة]، والتي تتحدد من علاقتها بالمدلول أو المرجع. فإذا كانت «الإشارة» تحيل على الشيء دون أن يكون هناك رابط منطقي، بل تستشف من التجربة الحياتية اليومية [الريح/ أوراق الشجر]؛ وإذا كانت العلاقة بين «الرمز» وبين الشيء علاقة اعتباطية تستنبط من السياق [الحمامة / السلام]؛ فإن العلاقة بين «الأيقونة» وبين الشيء، هي علاقة مشابهة بصرية شكلية على الخصوص [انظر أيقونات الحاسوب].

هذا التدقيق الأخير يوجهنا إلى عزل الشيء – الإنسان عن أيقونته للبحث في نوعية العلاقة. وهما يمكن أن تزيغ القراءة وتدخل في مغالطات إسقاطية. بل إن هذه القراءة في هذه الحالة غير ممكنة، لأنه في حالتنا هاته لا يمكن الفصل بين الوصف والموصوف، أي بين الإنسان وبين الأيقوني. ويقوي هذا الاختيار معطيان:

أ. تكرار نفس البنية في العناوين الفرعية، وفي ثنايا الكتاب [الإنسان المستهلك – الإنسان المعاصر – الإنسان كائن ضاغط – الإنسان كائن مفترض..] والفصل في هذه الحالة يرجعنا إلى الشتات، إلى التجريد، حيث لا مجال للتجسيد، مجال القراءة الأيقونية النلاسيكية.

ب. يعزز هذا المنحى أيضا الفرضية التي انطلق منها الكتاب، والتي تقول بالحرف: [الإنسان كائن أيقوني، وأول أيقوناته جسده ذاته، فهو لا يكاد ينفك عن تلميع ذاته، هذه «الأيقونة الأم» بواسطة ممارسات وطقوس تختلف من حيث بساطتها وتعقيدها. (ص9)]. هكذا تتشعب الامور، وتنفلت الأيقونة من التحديد؛ فالإنسان هو الأيقونة الأم، أي الأيقونة التي لا تحيل إلا على ذاتها. وهو صانع أيقوناته، أي تجسداته المختلفة، وهنا تكمن الصعوبة. فبقدر ما تكون الأيقونة الأم متعالية، مغالية في تجريدها، بقدر ما تكون في حاجة إلى التجسد، في حاجة إلى معنى، إلى دلالة، إلى اسم وصفة، أي إلى أيقونات فرعية صغرى. من هنا تصبح الفروع هي الأصل. لعبة مغرية سيدخلها الكتاب. صناعة الأقنعة والأيقونات والتماثيل.

تتضح الرؤيا إذن، يتحول الإنسان من شيء مجرد، مبهم، متعال، يحتاج إلى من يجسده في تعابير وأيقونات، إلى فاعل، صانع ومجسد لذاته، بما يملكه من أدوات، ثم يسترخي ليعرض ذاته، أمام شاشة تشكل امتداده الطبيعي، ومرآته العاكسة، بل والواجهة الماكرة التي قد تشوه تشكله، وتسلبه كيانه، وتشظي أيقوناته.

– 3 –

ضمن هذه اللعبة المتاهة، ومن خلال التقابل بين العارض والمعروض، بين صانع الأيقونة وفضاء عرضها، ولعبة التفاعل المستمرة، تتنوع المقاربة، وتنفجر اللغة، ويتغاير إيقاع الكتابة، ويصعب على الدارس المغرم بالتصنيفات، والعاشق للقوالب الجاهزة، أن يجد ذاته، ويسوق إسقاطاته. ليس أمامنا إلا تتبع التشكلات المختلفة، والتفاعل المستمر بين الإنسان الجسد وتحققاته الأيقونية.

لرصد عمليات التفاعل، وإعادة تنظيمها، أقترح إعادة صياغتها في مجموعة من العلاقات:

أ. علاقة انعكاس، تنتهي بالإنسان إلى حالة من الاستيلاب، تفصله عن محيطه، وتغرقه في نرجسية مطلقة، تتغذى من ذاته العارية المعروضة في عالم افتراضي يستعصي على المراقبة والتحكم. عالم الإغراء والاستهلاك.

ب. علاقة تحكم، تحقق متعة السياحة البصرية، وتتحقق من خلال امتداد جسم الإنسان في أجهزة التحكم عن بعد، التي تجعل منه السيد المطلق لاختياراته، وتعمق لديه هذا الوهم، في الوقت الذي تكرس فيه ارتباطه وتبعيته لهذه الأجهزة.

ج. علاقة الاختراق المتبادل الناجمة عن التفاعل بين عين الإنسان الطبيعية، وبين العين الصناعية: الكاميرا. هذه العملية الإدراكية المركبة، تقوي لدى الإنسان الوهم بالمعرفة واختراق العوالم، وتمكن في الآن نفسه العين المضادة من اختراق عوالمنا ودواخلنا الذاتية.

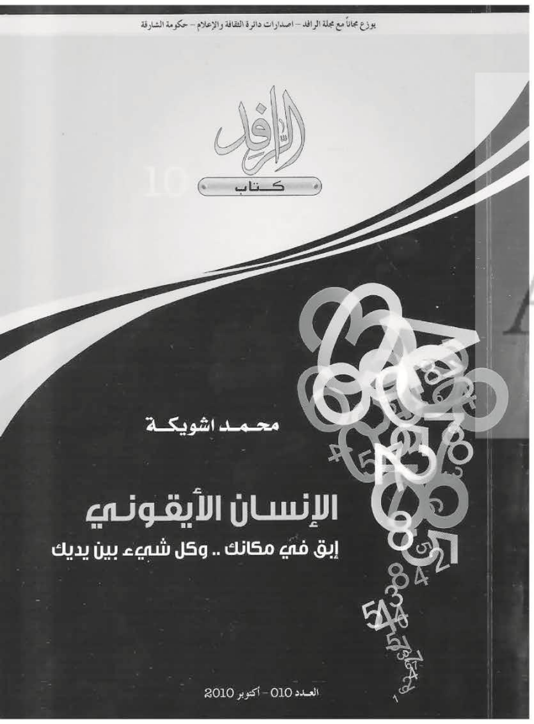
– 4 –

خلف هذه العلاقات، وخلف الأسئلة العميقة والجوهرية أو الانفعالية والبسيطة أحيانا، نستشعر ونتلمس ذاتا ثالثة، تسائل وترصد العلاقات في كتابة تأملية مركبة، فيها شيء من التفلسف.. فيها شغف مطاردة ظواهر تتوالد باستمرار.. فيها الكثير من المعرفة والمواكبة لمستجدات اللغة والتكنولوجيات والوسائط السمعية البصرية.. فيها زخم كبير من المتابعة والمشاهدات.. وفيها أيضا الكثير من التوجس والخوف والحيرة.

حين نعيد تأمل هذه الذات المفكرة، ونفكك سؤالها المحور المحرك لفعل الكتابة، نكتشف شيئا جديدا. نكتشف أن البحث عن ماهية جديدة للإنسان، أو عن جسد موحد في أيقونة مشتركة ليس إلا مدخلا بسيطا لسؤال أعمق. ليس وجود الإنسان وأيقوناته المتعددة، ومحاولة بناء أيقونة جديدة هو ما يشغل بال الذات المفكرة. إنه الغياب. غياب الإنسان وتلاشي هويته. تحاول الذات المفكرة أن تصف الإنسان المعاصر، أن ترسم له ملامح وحدودا، داخل هذا السيل الجارف من الأجهزة والخطابات والتحققات، داخل عوالم افتراضية لا نهائية، فلا تجد له أثرا. وهذا ما يولد لدى الذات المفكرة شعورا بالغربة، وخوفا من الضياع.

– 5 –

هكذا يشتغل الكتاب، ويتحقق فعل الكتابة. تتخذ الذات المنتجة لفعل الكتابة موقعها كآلة ثابتة الموقع. ترسم مسافة زمنية ومكانية، لتؤطر المشهد في رمته، في إطار متحرك ومرن قادر



على الإجمال والتفصيل. ينحصر المشهد في العالم المعاصر، يؤطر الإنسان المعاصر. يتحرك الإطار حينا بعد حين، في لقطات استرجاعية، حنينية نحو الذاكرة والموروث، في مقارنة خفية مع زمن مضى. يشتغل أيضا كأداة عرض بانورامية، تراكم وتجاور الصور والأوصاف والمشاهد في بناء مركب، يدين اللحظة الحاضرة في توتر ملحوظ. يمتد هذا التوتر في مساحة مهمة من الكتاب، مخصصة لضياع الإنسان داخل العوالم الافتراضية. لكنه يفتر ثم يزول، أثناء العودة إلى ماض قريب. إلى الأصل. حين يتحدث عن السينما وعن المسرح، تنتقي الغربة، وتنساب اللغة هادئة، عالمة، تتحرك في هذه العوالم بسيولة واطمئنان. يهدأ الإيقاع. يجد الكاتب ذاته، وتنمحي إشكالية الأيقونة. الأصل هو الطبيعة.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

■ فريد أمعضشو

طه عبد الرحمن يرسم معالم الطريق نحو فلسفة عربية فوّارة

قبل أزيد من عشر سنواتٍ، نشر المفكر المغربي الكبير الدكتور طه عبد الرحمن دراسة عميقة ورصينة حول الفلسفة العربية بين الحياة والموت.. بين الأمس واليوم، مسلطاً الضوء، عبرَ صفحاتها، على مسيرتها التاريخية، وعلى ما اعْتراها من تحولات، ومقارناً إياها بنظيرتها الغربية وريثةِ الفلسفة اليونانية العريقة، ومستشرفاً مُستقبَلها من خلال تقديم خطوط عريضة لنظرية عربية في القول الفلسفي يمكن أن تسوده وتنعكس إيجاباً عليه في اتجاه خلق ممارَسة فلسفية حقيقية تُضاهي ما يعيشه الفكر الغربي منذ أزمان بعيدة، وتكون أقدرَ على انتشال الفلسفة العربية من أوْحال الجمود والرُّتوب والنكوص، وأجدرَ بالإجابة عن الأسئلة والإشكالات التي تنطرح في ساحة التفلسُف العربي التي أمْسَتِ، اليومَ، في أشدّ الحاجة إلى «فعل فلسفي نقدي فعّال، يكون الأداة لكشْف المستور والمحْجوب من المفارقات والتناقضات ومظاهر الداء والفساد والتعصُّب القبْلي الفارغ والاستغلال والجهل والأمية الثقافية... وهلم جرّاً.»1 وقد اختار طه لدراسته تلك عنواناً ينطوي على مفارقة واضحة لا يستسيغُها منطق ولا واقع، وإنْ كانت مقبولة في مجال الأسطورة، ونصُّه «ماتت الفلسفة لكي تحْيا الفلسفة»2.

إن حالَ الفلسفة العربية، حسب طه عبد الرحمن، أشْبَهُ بحال العنقاء أو الفينيق، الذي تقول الأسطورة إنه طائر خُرافي ذو عنق طويل، مكوَّن من جزأين؛ أحدهما مائي، والآخر ناري، إشارةً إلى جمْعه بين متناقضين.. بين الحياة والموت، كان يعيش في الفيافي، وبعد أن يُعمَّر قروناً، يأوي إلى شاطئ البحر ليُحرق نفسَه على كومة من الحطب. وقبيْل مَقدَم الربيع، ينبعث من رماده حيّاً قوياً، ليبدأ دورة أخرى من دورات حياته المتجددة إلى ما لا نهاية. وقد كلِفَ الأدباء والمفكرون بهذه الأسطورة الإغريقية الضاربة بجذورها في عمق التاريخ، فوظفوها في كتاباتهم بوصفها رمزاً للتجدُّد والاستمرار والانبعاث بعد الموت. ويعدّ الروماني كليمنث أولَ مَن ترجمَ أسطورة العنقاء بهذه الحمولة الدلالية الرمزية، وذلك في القرن الميلادي الأول. وبلغ كلفُ الرومان بهذا النموذج الأسطوري حدّاً جعلهم يُقرنون العنقاء بمدينتهم الخالدة «روما» التي استعْصَت على الفناء، رغم توالي أسباب الدمار والموت عليها عبر تاريخها المديد. وعمدوا، في مرحلة لاحقة، إلى سكّ عملات نقدية معدنية تحمل صورة هذا الطائر باعتباره رمزاً لمدينتهم السّرْمدية. ويزعم بعضُ الدارسين أن أصل هذه الأسطورة مصري، وليس يونانياً، بدليل إيمان فراعنة مصر، منذ القِدَم، بفكرة البعث بعد الموت، مُستلهمين ذلك من معاينتهم اليومية للشمس تشرق صباحاً لتغرُب لدى حُلول الليل، ولنهر النيل الذي كان يفيض خلال أوقاتٍ معينة من السنة مُهلِكاً كلّ ما يجده في طريقه، ولكنه حين يهْدَأ يوفر طمْياً وأراضيَ خصيبة يعْـتاش من فلحها واستغلالها أبناءُ مصر.

لقد عرفَ الإنسان العربي الفلسفة، ومارس فعلَ التفلسُف، منذ القديم، وانفتح على البيئات الفكرية الأخرى وتفاعَل معها أخذاً وعطاءً، وشجّع الإقبال على الفلسفة، ولاسيما اليونانية، ونقْلها إلى العربية خلال فتراتٍ معروفة من ماضي الثقافة العربية. ولكن الذي يلاحظه متتبِّع تاريخ الفلسفة لدى العرب أنها توالت عليها لحظات من التوهُّج والازدهار، ولحظات من الجمود والانتكاس، لاعتبارات عدة ليس هذا مجال عرْضها، وأنّ فلسفتنا الآنَ لم تعدْ تسهم في إثراء الفكر الإنساني، ولم تعد تجيب عن كثير من الأسئلة المُلحّة، ولم تعد تعيش الألق الذي كان لها في يوم من أيامها الخوالي. الأمرُ الذي يدعو إلى النهوض بها، وبعْثها، وضخّ دماء جديدة في شرايينها، على غرار ما شهده شعرُنا الحديث خلال أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، حين بادر لفيفٌ من شعرائنا النهضويين بإحياء الشعر العربي، وإخراجه من أتون الانحطاط والتقليد والركود الذي عاشه طَوال المدة التي تلتْ سقوط دولة بني العبّاس، وذلك باستيحاء النماذج المُشْرقة القوية في تاريخ الشعر العربي. وعلى الرغم ممّا قيل عن الفلسفة العربية من أن وتيرة تطورها لم تستقرّ على حالٍ واحدة، إلا أنها لم تنقطع يوماً، ولم تمت الموتَ النهائي الذي لا يُرجَى من بعده حياة، بل ظلت موصولة الحلقات، حاملةً بين حناياها جُذوة الحياة وبذرتها التي ستطلع وتثمر لَمّا يَحين وقتُها، وتتهيّأ لها الظروف المناسبة. وقد تعددت الاقتراحات المقدَّمة من قِبَل مفكّرينا وفلاسفتنا للخروج بالقول الفلسفي العربي، الذي يعيش، منذ أمد، في سفح «جبل الفلسفة»، من طور الانتكاس والاجترار والتحرك في نطاق الدائرة المرسومة سلفاً («الفسلفة الدّوّارة» بعبارة طه)، إلى طور آخر سماتُه الإبداع والإنتاجية والتجديد وارتياد آفاق أخرى أرْحَب («الفلسفة الفَوّارة» بعبارة طه). ومن هذه الاجتهادات الرصينة المقترَحة ذاك الذي أتحَفَنا به طه عبد الرحمن في دراسته المُومَإ إليها سابقاً، التي حاول أن يجيب فيها عن سؤال محوري يتعلق بالسبُل الكفيلة بإخراج الفكرالعربي، الآن، من الدوار الفلسفي إلى الفوّارة الفلسفية.

وقبل أن يُباشِر الإجابة عن هذا التساؤل المفصلي، عرَض، بتفصيل، المبادئ المنهجية الأساسية التي سيبني عليها تصوُّره لكيفية الخروج من واقع فلسفي عربي دوّار إلى واقع آخرَ فوّار. فأما أول هذه المبادئ فهو المعرفة الموضوعية الخارجية بالشيء، والتي يطلق عليها طه عبد الرحمن اصطلاحَ «فِقه الفلسفة»، ولا سبيلَ إلى تحقيق تلك المعرفة إلا بالتوسُّل بوسائلَ ليست بالضرورة أن تكون من جنس ذلك الشيء. وسجّل طه أن الفعل الفلسفي، عبر التاريخ، لم يكن موضوع هذه المعرفة لدى العرب ولدى غير العرب جميعاً؛ لأنه لا يستطيع أحدٌ أن يدّعيَ معرفته بالفلسفة بقدْر معرفة العالِم بالموضوع الذي يجرّب عليه ويدرسه. وإذا كان الأمر كذلك، فهل بالإمكان حصول معرفة بالشيء تكون غير موضوعية خارجية؛ أي تكون مِن داخله؟ يجيب طه نفسُه بأن معيار تحقيق تلك المعرفة هو «اكتساب القدرة على الإبداع في هذه المعرفة بوجْهٍ من الوُجوه.»3 وإذا عُدنا إلى الفلسفة العربية «العنقاء»، وحاولنا تقويمها انطلاقاً من مبدإ المعرفة الموضوعية، فإنّا نجد – كما يقول طه – أنِ أبناءَها لم تكن لهم معرفة داخلية بالشيء المُفكَّر فيه، ولم يندمجوا فيها، وُجدانياً، اندماجاً يتيح لهم الإبداع في ظلها؛ لأنهم لم يبدعوا تلك الفلسفة في البدْء، ولم يبدعوا فيها، فيما بعدُ، شيئاً مميّزاً ذا بال، بل كانوا، في أكثر الأحايين، قابعين في موقع التلقي والانفعال والتأثر بغيرهم ممّن يحتفظ لهم التاريخ بإبداعات في ميدان الفلسفة. وعلى هذا الأساس، تغدو الفلسفة العربية خِلْواً من المعرفة الداخلية ومن المعرفة الموضوعية معاً.

وأما المبدأ الثاني فهو المعرفة الضّدّية التي تسمح بمعرفة الشيء من خلال معرفة ضَديده. وقد توخّى طه، باعتماد هذا المبدإ، الوقوفَ على آليات التضادّ التي يتوسل بها الفلاسفة في تشقيق خطابهم، وتفريعه، واستنباط بعضه من بعض؛ سعياً إلى استيضاحها، ووضْعها رهْن إشارة المتفلسِفين العرب للإفادة منها في النهوض

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

بممارستهم الفكرية، وبناء خطاب فلسفي فعّال مُبدِع في مضمونه على الأقلّ.
وأما المبدأ الثالث فيكمُن في التقسيم التركيبي للكلام عامة، وللكلام الفلسفي خاصة. فإذا كان الكلامُ الدالّ ينقسم إلى ثلاثة أقسام تركيبية عامة، هي اللفظ والجملة والنص، فإن الكلام، في الحقل الفلسفي، يتفرَّع، هو الآخر، إلى ثلاثة فروع كبرى، ولكنها متميِّزة من السابقة حتماً، وهي المفهوم والتعريف والدليل. وبين فروع الكلام الفلسفي وأقسام الكلام العام تقابُل؛ ذلك بأن «المفهوم هو اللفظ الفلسفي بحق، والتعريف هو الجملة الفلسفية بحق، والدليل هو النص الفلسفي بحق.»4 وانطلق طه من هذا التقسيم لطرْح ثلاثة أسئلة جزئية، في إطار سؤال جوهري عام، ستشكل الإجابة عنها مدخلاً إلى تشييد صَرْح الفلسفة العربية الحيّة المأمولة.. الفلسفة الفوّارة، على أنقاض الدوار الفلسفي المُسْتَشري في أوْصال جسد فلسفتنا منذ قرون، وهذه الأسئلة هي:

– كيف نخرج من المفهوم الدوار إلى المفهوم الفوار؟

– كيف نخرج من التعريف الدوار إلى التعريف الفوار؟

– كيف نخرج من الدليل الدوار إلى الدليل الفوار؟

ويمثل تقسيم الكلام بيانياً المبدأَ الرابعَ، وهو الأخير، الذي أَسَّس عليه طه تصوره لنموذج فلسفي عربي بديل. وبمقتضى هذا المبدإ، يقسِّم الكلامُ الدالّ إلى عباري وإشاري، وهما قسمان يقرُبان، دلالياً، من معنى الحقيقة والمجاز لدى علماء البلاغة. بحيث يُقصد بالعبارة الكلام الطبيعي الدال بلفظه على معناه مباشرة، والملتزم بضوابط العقل المجرَّد؛ مما يجعل مضمونَه متغلغلاً في عالَم المعقولات الكلية (قوة التعقل). على حين يُراد بالإشارة الكلام المُنْزاح غير الدال على مدلوله مباشرة، وغير الصريح في التعبير عن معناه، والمنفتح على الخيال المجسَّد؛ مما يجعل مضمونَه متغلغلاً في عالم المعاني المشخّصة (قوة التخيل). وإذا كان القسمُ الأول يأخذ بأسباب الانفصال والتعالي التي تجعله عاما ومُشتركاً بين جميع الثقافات والشعوب، فإن الثاني – على النقيض من ذلك تماماً – يأخذ بأسباب الاتصال ومُقتضى التداوُل الاستعمالي التي تجعله خاصاً ومختلفاً من أمة إلى أخرى، ومن ثقافة إلى أخرى. ولا يجب أن يُفهَم من هذا التقسيم أن هذين القسمين البيانيْن منفصلان عن بعضهما البعض انفصالاً مُطلقاً لا يُبْقي أي وشيجة من وشائج الارتباط بينهما، بل إنهما – في الواقع – يحضران في مختلِف صُنوف الكلام، وإنْ كان بعضه أكثرَ استئثاراً بالبيان العباري (اللغة الرياضياتية)، وبعضُه أكثر احتضاناً للبيان الإشاري (اللغة الشعرية). ولا يخرج الكلام الفلسفي عن هذا الإطار؛ إذ إن فيه حظاً من البيان الأول، وحظاً من البيان الثاني كذلك. الأمرُ الذي يوفر له أسباب ضمان الاتساق العقلي في الأحكام، والانفتاح الخيالي في الأقوال.
بعد استعراض هذه المبادئ أو المقدمات المنهاجية، طرح طه عبد الرحمن الفرْضية المحورية أو الدعوى الأساسية التي عليها مدارُ الإجابة عن الأسئلة المذكورة سابقاً، وهذا نصُّها: «يأتي عُقم الفلسفة العنقاء من كونها تَعتبر جانبَ العبارة من القول الفلسفي المُترجَم، ولا تعتبر جانب الإشارة منه، وقد تنقله نقلاً عبارياً ولو لم تثبُتْ فائدة هذا النقل. وفي المقابل، تأتي إنتاجية الفلسفة الحية من كونها تعتبر جانب الإشارة في وضْع القول الفلسفي اعتبارَها لجانب العبارة، وتنقل الجانب العباري من القول الفلسفي المترجَم نقلاً إشارياً متى ثبتتْ فائدةُ هذا النقل.»5
يذكر متتبِّعو تاريخ الفلسفة لدى العرب أن فلاسفتهم، أو متفلسفتهم بالأحرى، كانوا يعتقدون أن الفلسفة اليونانية التي نقلوها أيام العباسيين، خصوصاً، عبارية الطابَع، دالةٌ على الحقيقة بصريح اللفظ، وأدْخلُ في باب المعقولات الكلية المجردة، ومكتفية بذاتها. وكانوا ينْفون أي إشارية فيها، ما دامت هذه الأخيرة نَتاجَ قوة التخيُّل. على حين أن القول الفلسفي، في حقيقة الأمر، ينطوي – كما يؤكد طه وآخرون غيرُه – على عناصر من البيان العباري، وعناصر من البيان الإشاري. ولمّا كان أولئك المتفلسفة منكِرين جانبَ الإشارات في الفلسفة الأوربية، فقد عمَدوا، بكثير من الاعتساف والعناد، إلى نقلها كما لو أنها عبارات، حتى وإنْ لم يكن ثمة داع مقبول لمِثل هذا النقل. الأمر الذي جعل ممارستهم الفلسفية عقيمة ميّتة غير ذات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فعّالية، وموسومة بميْسَم الخصوصية الأوربية والشمولية العقلية. ولا سبيلَ إلى إقامة ممارسة فلسفية عربية مُنتِجة مُبْدعة حيّة ناجعة فوّارة إلا بتغيير تلك النظرة إلى القول الفلسفي المترجم بأن نُقرَّ، متيقنين، بتوفره على البيانيْن المذكورين معاً، وبإمكان نقل ما هو عباري في ذلك القول نقلاً إشارياً إذا ثبت أنه مُجْـدٍ.
ولكي يوضح طه دعْواه العامة أكثر، ويُقنع بها، ولاسيما أولئك الذين كانوا ينكرون فكرة انطواء فلسفة الأغارقة على العبارة والإشارة معاً، لجأ إلى تخصيصها تخصيصاتٍ ثلاثة تساوُقاً مع الأقسام التركيبية الثلاثة المتقدمة للكلام الفلسفي، مؤكداً أن لكل قسم منها عبارية وإشارية خاصّتيْن. فعبارية مفهوم القول الفلسفي هي مدلوله الاصطلاحي، وإشاريته هي مدلوله غير الاصطلاحي أو التأثيلي؛ أي «جملة العناصر الصرفية والدلالية التي تصاحب المعنى الاصطلاحي للمفهوم الفلسفي من غير أن تدخل فيه كجُزْء منه؛ مثل المدلول اللغوي والصيغة ومضمونها والتقابُلات والتلازمات...»6
أما عبارية التعريف فهي مضمونه التقريري الذي يبيّن طبيعة مُعرَّفه، على حين أن إشاريته هي مضمونه غير التقريري أو التمثيلي؛ أي «جملة العناصر التشخيصية والتشبيهية التي تصاحب تعريف المفهوم الفلسفي من غير أن تدخل فيه كجزء منه؛ نحْو الأمثلة والمقارنات والتشابهات.»7
ويُقصد بعبارية الدليل بنيته الاستنتاجية، وبإشاريته بنيته غير الاستنتاجية أو بنيته التصويرية؛ أي «جملة الصور الخيالية والاختراعية التي تصاحب الدليل الفلسفي من غير أن تدخل فيه كجزء منه؛ مثل المَجازات والاستعارات والقصص.»8
ومن هذا المُنطلق، تستحيل فرضية طه العامة، في هذا الإطار، ثلاثَ فرْضيات خاصة تتعلق بأقسام الكلام الفلسفي التركيبية، حاوَلَ مفكِّرُنا أن يبرز مَكْمَن الموت والحياة.. العقم والإنتاجية.. الدوران والفوران... في كلٍّ منها على حدة. إذ صاغ فرضية المفهوم الحي على النحو الآتي: «يأتي عقم المفاهيم في الفلسفة العنقاء من كوْن جانبها الاصطلاحي لا يستند إلى الجانب التأثيلي، وأيضاً من كوْن الجانب التأثيلي المترجَم ينتقل فيها إلى رُتبة الاصطلاح. وفي المقابل، تأتي إنتاجية المفاهيم في الفلسفة الحية من كوْن الجانب الاصطلاحي يستند إلى الجانب التأثيلي، وأيضاً من كون الجانب الاصطلاحي المترْجم ينتقل فيها إلى رتبة التأثيل متى تعذّر إيجاد مقابل له.»9
إن المتفلسفة العرب كانوا يَجْمُدون على جانب واحد من المفهوم الفلسفي، ويقتصرون عليه، وهو جانبه الاصطلاحي الذي كانوا يفصلونه فصْلاً تاماً عن جانب المفهوم التأثيلي؛ مما جعل مفاهيمَهم تتسم بالعُقم الذي يعكس ما تعرفه الفلسفة العربية «العنقاء» من تجميد للطاقة الدلالية لمفهوماتها، ومن تعطيلٍ لفعّاليتها التأثيلية. ولن تكون تلك المفاهيم حيّة ومنتِجة إلا إذا كان بين جانبيْها الاصطلاحي والتأثيلي تكامل وتساندُ، وإلا إذا أخذنا بمدلوله اللغوي لنبنيَ على أساسه المدلول الاصطلاحي تمهيداً لتوظيفه عمَلياً. ويلزم مراعاة هذه الصلة المؤكّدة بين المدلولين لدى التعامل مع مفاهيم الفلسفة الأوربية، ولدى إرادة نقلها إلى المجال الفكري العربي. وخلَص طه إلى أن حياة المفهوم الفلسفي إنما هي «هذه الحركة في المدلولات الاصطلاحية التي يبعثها الوصْل بالمخزون الدلالي والرصيد التأثيلي للمفاهيم الفلسفية العربية.»10
وعبّر طه عبد الرحمن عن فرضية التعريف الحيّ بقوله: «يأتي عُقم التعريفات في الفلسفة العنقاء من كون جانبها التقريري قد لا يستند إلى الجانب التمثيلي أو يستند إلى جانب تمثيلي غريب عن المجال التداوُلي للمتلقي. وفي المقابل، تأتي إنتاجية التعريفات في الفلسفة الحية من كوْن جانبها التقريري يستند بالضرورة إلى الجانب التمثيلي أو ينتقل عن جانبه التمثيلي الأصلي الذي لا يوافق المجال التداولي للمتلقي إلى تمثيل يوافق هذا المجال.»11 والواقعُ أن متفلسفة العرب كانوا يعزلون، في التعريف الفلسفي، بين جانبه التقريري وجانبه التمثيلي، ولا يُقيمون بينهما أيَّ شكل من أشكال التعالق، وكانوا ينقلون، أحياناً، تمثيلاتٍ خاصةً بسياق ذلك التعريف المختلف، كلية، عن سياقهم الثقافي، ويحاولون إدخالها إلى المجال التداولي العربي واستنْباتها داخله دون مراعاة خصوصياته الكثيرة؛ مما يخلق لدى أبناء هذا المجال نوعاً من النفور والصدمة التي تنعدم معها فُرَص التفاعل والتواصل والتأثير. ولمّا كان الأمر كذلك فقد جاءت تعريفاتهم عقيمة. ولا يكون التعريف حيّاً فعّالاً إلا إذا راعى جانبيْه معاً، وأكد توقف وجود أحدهما وحياته على الآخر، وآمَن بأن حركة التقرير في التعريف آتية من استمراره في

استقاء عناصره من جانبه التمثيلي، وبأن حركة التمثيل فيه آتية من تغيّر نظرته إليه بفضل جانبه التقريري. هذا من جهة. ومن جهة أخرى، يتعيّن على ناقل التعريف الفلسفي الانتباه إلى اختلاف سياقه وجانبه التمثيلي عن المقتضيات التداولية للمجال المنقول إليه، ومراعاة خصوصية كلٍّ منهما حتى يحصل الوفاق بدلَ الصدام الذي أوْمَأنا إليه قبْلاً. واتضح لطه بعد هذا أنْ لا حياة لهذا التعريف «إلا بتحريك سكونه، ولا تحقُّق لهذا التحريك إلا بوصْل جانبه التقريري بجانبه التمثيلي لكي يدوم على التزوُّد منه بما يوافق التداول العربي، ويُيسِّر سبيلَ إفادته للمتلقي.»12

ويصوغ طه فرضية الدليل الحي على النحْو الآتي: «يأتي عقم الأدلة في الفلسفة العنقاء من كون جانبها الاستنتاجي قد لا يستند إلى الجانب التصويري، وأيضاً من كون الجانب التصويري المترجَم ينتقل فيها إلى رتبة الاستنتاج. وفي المقابل، تأتي إنتاجية الأدلة في الفلسفة الحية من كوْن جانبها الاستنتاجي يستند بالضرورة إلى الجانب التصويري، وأيضاً من كون الجانب الاستنتاجي المترجم ينتقل فيها إلى رتبة التصوير متى استغلق على فهم المتلقي.»13

والملاحَظ، لدى تعْريجنا على تاريخ الفلسفة العربية، أن المتفلسفة العرب كانوا يجمُدون على جانب من جوانب الدليل الفلسفي دون تجاوُزه إلى غيره، وهو جانب الاستنتاج، ولا يُقرّون بعلاقته التلازُمية، حقا، مع الجانب التصويري الذي كثيراً ما كانوا يخْفقون في تبيُّن الفيْصَل بينه وبين الاستنتاج عند عَمْدهم إلى نقل أدلة الفلسفة الأوربية وترجمتها. على حين أن الأمر كان يُوجِب الوصْل بين الجانبين، وبناء الاستنتاجات على التصوير، واستثمار الجانب التصويري في الأدلة، ونقل الاستنتاج إلى مرتبة التصوير متى اقتضى الأمر ذلك، وعدم الجُمود عليه؛ كما في الفلسفة العنقاء.

تلكم، باختصار، أهم المبادئ والمنطلقات والدعاوى (الفرضيات) التي بنى عليها د. طه عبد الرحمن التصور الذي اقترحه لتجاوُز الأزمة التي يتخبّط فيها الفعل الفلسفي العربي، وللخروج من الحُفرة التي يتردّى فيها منذ زمن بعيد، ولتأسيس قول فلسفي عربي حيّ منتِج فوّار على أنقاض قولٍ آخر حاضر وَسَمه بـ«الدوار» والعقم، لاسيما وأننا نعيش اليومَ زمناً تبدو فيه الفلسفة، بمفهومها النقدي وبصورتها الحقة، «ضرورة مُلِحّة»، كما قال جيل دولوز، وليست ترَفاً فكرياً، من مُنطَلَق أنها قد أضْحت، الآن، بمثابة «الفكر الوحيد المؤهَّل لرفْع تحدّي قدرات الإنسان المعرفية والعلمية بصفة عامة، ومقاومة الفكر التضليلي والتفقيري والظلامي الشّرس الذي يحاول البعضُ تكريسَه والتبشير به وفرْضه في إطار إرادة بناء الإنسان الضعيف الأجْوف، وصناعة الفرد النّمَطي المُستلَب والمُتهافِت على تكبيل الذات وتعذيبها دون الحاجة إلى قهْر الآخر الموجود، أصلاً وضِمْناً، بشكل رمزي، كما يطرحه بورديو في كتاباته.»14

وقد ارتأى طه ختْم دراسته النفيسة، التي حاولنا أن نقرأها في هذا المقال، بخلاصات عامة عن السبيل القمينة بإخراج فلسفتنا «العنقاء» ممّا هي عليه (الدوار الفلسفي) إلى طورٍ آخر تكون فيه هذه الفلسفة حيّة فوّارة15. فأماً أولاها فهي أنه لا حياة للفلسفة العربية ولا فوَران – بل ولا ثوران أيضاً – دون وصْل العبارة بالإشارة، والربط بينهما ربْطاً جَدَلياً لا يقبل الفصل بأي وجه من الأوجُه، على مستويات القول الفلسفي الثلاثة كلها؛ لأننا بهذا الربط نضْمَن الوصل بين قوتي التعقل والتخيل. وبناءً عليه، يتحقق وصْل الاصطلاح بالتأثيل على مستوى المفهوم، ووصْل التقرير بالتمثيل على مستوى التعريف، ووصْل الاستنتاج بالتصوير على مستوى الدليل الفلسفي. وثانيتُها أنه لا سبيلَ إلى أنْ تكون لنا فلسفة حية فوّارة ما لم نراع الخصوصية الإشارية (الهُوية) والشمولية العقلية (الكونية) في القول الفلسفي، ونجعلهما متصلتين تخدُمان بعضهما بعضاً. وأكد، في الخلاصة الثالثة، ضرورة ربْط الفلسفة العربية بمجموع الأدب العربي، بوصفها جزءاً من نَسَق ثقافي عام؛ إذ يلزم الفيلسوف العربيَّ المرور، أولاً، بالطور الإشاري قبل الانتقال إلى طور العبارة، والاستئناس بأجمل أساليب الأدب العربي وأجلّها، حتى إذا تمكّن منها دَلَفَ، وهو واقفٌ على أرضية صلدة ثابتة، إلى بناء عبارته الفلسفية على مقتضيات تلك الأساليب. ورابعتُها أنْ لا حياة للفلسفة العربية، ولا فوران، ما لم تجتمعْ في أقوالها أبعادُ الزمان العربي جميعُها، ماضياً وحاضراً ومستقبَلاً. ولا يحْبَل بالزمان إلا البيان الإشاري، على حين أن بيان العبارة يعلو على الزمان وعلى المكان كذلك؛ لجَرْيه وراء الأبَدي والكوسموسي. وخلَص طه، في هذا الصدد، إلى أن «الماضي العربي لا يمكن أن يدخل القول الفلسفي إلا بواسطة الإشارة التأثيلية؛ إذ تُؤخذ عناصرُها من موروث الأمة، وأن الحاضر العربي لا يدخله إلا بواسطة الإشارة التمثيلية؛ إذ تؤخذ عناصرها من مفعول الأمة، وأن المستقبل العربي لا يدخله إلا بواسطة الإشارة التصويرية؛ إذ تؤخذ عناصرها من مشروع الأمة.»16 وآخرُ خلاصةٍ أنْهى بها طه دراسته هذه، المتميزة حقاً، هي أنه لا فوران للفلسفة العربية ما لم تتغلغلْ، عميقاً، في حياة الناس اليومية، وتلامس همومهم وانشغالاتهم وتطلعاتهم، وتلتزم بقضاياهم. ومِثْل هذا التغلغُل لا يتحقق، على الوجه الأصحّ، في نظر طه، إلا بتوفر شرطيْن اثنين؛ أحدهما أنْ يكون الشيءُ موضوعُ التغلغل من اللُّبوب لا من القشور، وهو لن يكون كذلك إلا إذا تجلى فيه الزمان العربي وتجسَّد. وثانيهما أن يأتي هذا التغلغُل على وجهٍ لا تقليد فيه ولا نقْل.

الهوامـــش:

1- محمد بقـــوح: ضرورة الفلســفة، مجلة «طنجة الأدبية»، المغرب، ع.31، 2010، ص27.
2- مجلة «آفاق»، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ع. 63/64، 2000، من ص209 إلى ص231.
3- طه عبد الرحمن: ماتت الفلسفة لكي تحيا الفلسفة، مجلة «آفاق»، ع.63/64، ص211.
4- نفســـه، ص213.
5- نفســـه، ص214.
6- نفســـه، ص216.
7- نفســـه.
8- نفســـه.
9- نفســـه، ص217.
10- نفســـه، ص221.
11- نفســـه.
12- نفســـه، ص224.
13- نفســـه، ص225.
14- محمد بقوح: ضرورة الفلسفة، ص27، بتصرف.
15- نفســـه، ص231-228.
16- نفســـه، ص230.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قسيمة الإشتراك

الإسم: ....
المؤسسة: ....
العنوان: ....
المدينة:..................البلد:..................
الهاتف:..................الفاكس:..................
البريد الإلكتروني: ....

+إشتراك لمدة سنة (12 عددا) إبتداء من تاريخ: .... بقيمة: ....
+قيمة الإشتراك:
*للأفراد داخل المغرب، 200 درهم، خارج المغرب (50 أورو)
*للمؤسسات داخل المغرب، 400 درهم، خارج المغرب (80 أورو)
+طريقة التسديد: ☐تحويل بنكي
☐ نقدا
+إشتراك تشجيعي: ....
بواقع: ☐نسخة من كل عدد ☐نسختين من كل عدد ☐............

*ترسل القسيمة مع شيك بنكي (بقيمة الإشتراك) في رسالة مضمونة، أو عبر رقم الفاكس مع نسخة من توصيل التحويل البنكي، أو عبر حوالة بريدية في اسم المدير المسؤول ياسين الحليمي، إلى عنوان المجلة.

■ د. علي صديقي

التفكيكية: تجاوز للميتافيزيقا أم ميتافيزيقا بديلة؟!

ينزع كثير من الفلاسفة والمفكرين الغربيين المعاصرين نحو تقويض الأنساق الفلسفية والنظم الفكرية التي شيدها أسلافهم على مر العصور، متهمين إياها بالذاتية، وبالتأسيس لتراث فلسفي وفكري ميتافيزيقي. ويمكن العودة بأولى محاولات زعزعة الميتافيزيقا وتجاوزها إلى منتصف القرن التاسع عشر الميلادي، خاصة من قبل بعض الاتجاهات ذات الصبغة العلمية، كالفلسفة الوضعية، والتحليلية، والمادية الجدلية. غير أن المحاولة الأكثر عنفا وجذرية، فقد كانت تلك التي قام بها نيتشه friedrich Nietzsche في نقده للميتافيزيقا، ولمفهومي الكينونة والحقيقة اللذين حلت محلهما مفاهيم اللعبة، والتأويل، والعلامة (علامة بدون حقيقة حاضرة). دون أن ننسى نقد فرويدSigmund Freud للشعور؛ أي للوعي والذات والهوية.1 وبعد نيتشه، جاء هايدجر Martin Heidegger الذي ينسب إليه أيضا دور كبير في محاولة تخطي الميتافيزيقا. من هنا، أهميته القصوى لدى دريدا Jacques Derrida كما يصرح بذلك دريدا نفسه، حيث يقول: «لا شيء مما أحاوله يغدو ممكنا بدون الانفتاح الذي تتيحه الأسئلة الهايدجرية، وأيضا بدون اهتمامي بما يسميه هايدجر المغايرة بين الكائن والكينونة، أي المغايرة الوجودي- اللاهوتي بالشكل الذي لا يزال به لا مفكر الفكر الفلسفي.»2 لكن وبرغم هذه الأهمية، فإن دريدا يؤكد أن خطاب هايدجر لا يزال حبيس الرؤية الميتافيزيقة؛ إذ نجد في فكره استمرارا للتمركز حول اللوجوس أو العقل Logocentrisme، ثم إنه رغم تحديده المغايرة بين الكائن والكينونة، ورغم انفتاح دريدا على هذا التحديد واهتمامه به، فإنه يظل، في نظره، حبيس الميتافيزيقا. كما لاحظ أن «الخاصية» و«الأصالة» تحتلان قيمة متميزة في فكره، وهو ما عدَّه الخيط الأمتن والأصعب في هذا الفكر؛ إذ إن تشبث هايدجر بـ«الأصلي»، و«الخاص» أو «الخصوصي»، يفتضح الأساس «القوماني» لفكره الذي كان يتقدم بوصفه كونيا.3
ويرى دريدا أن البحث عن الأصل يشكل العملية الجوهرية للميتافيزيقا. يقول متسائلا: «أليس البحث عن الأصل الأول Archie عموما، ومهما كان الحذر الذي نحيط به هذا المفهوم، العملية الجوهرية للميتافيزيقا؟».4 كما لمس عنده «نوعا من النزوع الصوتي يؤدي لديه إلى حظوة للصوت، أي إلى «جوهر تعبير» معين كما هو الأمر في فكر الغرب بكامله.»5 والنتيجة التي يخلص إليها، هي أن «الإشكالية الهايدجرية هي المُدافع الأكثر «عمقا» و«ضراوة» عما أحاول أن أجعله موضع تساؤل تحت عنوان فكر الحضور.»6

ويحدد دريدا استراتيجية عمله، لمواجهة النظم الميتافيزيقية، في التموضع داخل إطار الميتافيزيقا نفسها، وتوجيه الضربات المتتالية لها من الداخل؛ فحركات التفكيك، حسب دريدا، لا تتوسل أبدا بنى الخارج، ولا يمكن أن تكون فعالة، ولا لعملية الخلخلة الجذرية أن تتم، إلا بالإقامة داخل مجال الميتافيزيقا. أما محاولة انتقادها من الخارج، فهي أشبه بمغامرة القفز في الهواء التي سرعان ما تنتهي إلى السقوط. ذلك أن الميتافيزيقا، على حد تعبيره، ليست تخما واضحا، أودائرة محددة المعالم والحدود، فنستطيع الخروج منها، ونوجه لها الضربات من الخارج. ثم إنه، ومن ناحية ثانية، يجب وضع هذا «الخارج» نفسه موضع تساؤل، فليس هناك من «خارج» نهائي ومطلق. لذا فإن كل ما هو ممكن هو التموضع داخل الظاهرة، وإخضاع «طبقاتها» المعرفية للتساؤل، وذلك عبر الانتقال من «طبقة» إلى أخرى، حتى يتصدع الكل.7

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن استراتيجية التفكيك تعمل على الإقامة داخل البنية «غير المتجانسة» للنص، والعثور داخل هذا النص نفسه، على ما يسميه دريدا «توترات» أو «تناقضات» تجعل النص يقرأ نفسه من خلالها، وينقلب على نفسه، ويقوض نفسه بنفسه. من هنا، فلا وجود لنص متجانس، بل إن التجانس، في نظره، موضوعة لاهوتية مثلى يجب تقويضها. يقول: «فأنا لا أعتبر النص، أي نص، كمجموع متجانس، ليس هناك من نص متجانس، هناك في كل نص، حتى في النصوص الميتافيزيقية الأكثر تقليدية، قوى عمل هي في الوقت نفسه قوى تفكيك للنص. هناك دائما إمكانية لأن تجد في النص المدروس نفسه ما يساعد على استنطاقه وجعله يتفكك بنفسه.»8

وبالنظر إلى أن الميتافيزيقا، في نظر دريدا، كانت دوما متصدعة، وأنه لم يتحقق لها ما تدعيه من يقين وحضور أمام الذات، ذلك الحضور الذي حُلم به فقط، والذي لم يكن إلا وهما، وأن تاريخها هو تاريخ إخفاء هذا الجرح، والتستر على تلك التصدعات، فإن عمله، كما يدعي، لا يتمثل في مهاجمة الميتافيزيقا، وإنما في الكشف عن تلك التصدعات التي كانت موجودة، وإضافة تصدعات أخرى. يقول روجي لابورت la porte Roger: «فدريدا لا يهاجم الميتافيزيقا، ولكنه يظهر بأن هاته الأخيرة لم تتوفر أبدا على ذلك الامتلاء، وتلك الثقة في النفس وذلك الحضور أمام الذات الذي تدعيه؛ وباختصار، إن عمل دريدا يقوم «فقط» على الزيادة في صدع كان موجودا من قبل ولكن كان من اللازم انتظار عصرنا، وانتظار دريدا، لكي يتمكن عنف معين، ظل معلقا، ومقيدا منذ زمن بعيد، من التحقق، ومن استرجاع سلطته المتمثلة أولا، وليس فقط، في تكسير البنيات العتيقة.»9
ويلاحظ دريدا أن الميتافيزيقا الغربية قامت، أساسا، على جملة من الثنائيات الضدية، مثل: كلام/كتابة، مثال/مادة، روح/جسم، معقول/محسوس، داخل/خارج... إلخ، مع منح الامتياز لأحد طرفي الثنائية. وعليه، فإنه يجب على استراتيجية التفكيك أن تتفادى الوقوع في فخ هذه الثنائيات التي ميزت الميتافيزيقا. ولتحقيق ذلك، يجب إيجاد مفاهيم جديدة ذات معنى مزدوج. وفي هذا السياق يقترح دريدا عددا من هذه المفاهيم، يكاد يجمعها هذا النص: «فالـ pharmakon ليس دواء بقدر ما هو ليس سما وهو ليس الخير كما ليس الشر، ليس الداخل ولا الخارج، لا الكلام ولا الكتابة، كما أن الإضافة ليست شيئا زائدا ولا ناقصا، ولا هي بخارج ولا بتكملة للداخل، إنها ليست جوهرا ولا عرضا... والمهبل ليس هو الاختلاط ولا التمايز. لا هو هوية ولا هو اختلاف، ولا هو استهلاك ولا هو عذرية، لا هو حجاب ولا هو تعرية، لا هو بالداخل ولا هو بالخارج... كما أن الحرف ليس بدال ولا بمدلول، فلا هو علامة ولا هو شيء، لا هو حضور ولا هو غياب، لا هو إيجاب ولا هو سلب... والتباعد لا هو فضاء ولا هو زمن، كما أن البدء ليس هو الشمولية البدئية للابتداء أو القطيعة البسيطة ولا الثانوية Secondarité البسيطة. إن بنية النفي المزدوج: لا/ولا /ni ni هي في الآن نفسه هذا أو ذاك. أما السمة فهي أيضا الحد الهامشي والسير...».10 كما أن

الاختلاف différance هو في الآن نفسه الفسحة والتأجيل، المغايرة والإرجاء، المكان والزمان... والأثر trace هو ما يشير وما يمحو في الوقت نفسه.

لكن، هل يعني هذا إقامة القطيعة مع كل المفاهيم التي تعلن عن انتمائها إلى الإرث الميتافيزيقي؟

إن التفكيكية، وكما رأينا سابقا، تدعي أنها لا تضمن فعاليتها النقدية إلا بالإقامة داخل مجال الميتافيزيقا. وعليه، تصبح هذه المفاهيم ضرورية لممارسة التفكير، وتقويض هذا الإرث الميتافيزيقي الذي تشكل هي جزءا منه، وذلك «بإنتاج قوة تفكيك تنتشر عبر كامل النسق، وتصدعه في جميع الاتجاهات وتحدده [وتحده] من أقصاه إلى أقصاه.»11

والقيام بهذه العملية يقتضي حركة مزدوجة، أو «علما مزدوجا»، يقوم، أولا، بـ«قلب البناء التراتبي» للثنائيات الميتافيزيقية. وهي عملية، يرى دريدا، أنها ذات أهمية قصوى، وعليه، لا ينبغي إهمالها عند القيام، ثانيا، بتفكيك بناء تلك الثنائيات. وعملية القلب والتفكيك هذه، التي ستمكن ما كان أدنى من أن يصير أعلى، يلزمها، لتنجح في مهمتها، «العمل داخل أرضية ونظام ما نريد خلخلة تركيبه.»12

وسينتج عن هذه الاستراتيجية العامة للتفكيك، انقلاب جذري في منظومة الثنائيات الميتافيزيقية: الكلام/الكتابة، (ومعها كل النظام الذي يتصل بها: معقول/محسوس، روح/مادة، مدلول/دال...)؛ إذ ستمكن الوجه الثاني من الثنائية من احتلال مركز الصدارة، وذلك عن طريق القيام بعملية مضادة، تستهدف القضاء على أحد طرفي الثنائية ونفيه، والإعلاء من قيمة الطرف الذي كان منحطا في خطاب الميتافيزيقا. وهكذا، لتولد الكتابة من جديد وتحيا، يجب الإعلان عن «موت الكلام»، ولإعادة الامتياز إلى الدال كان لابد من توجيه سهام النقد التفكيكي ضد سلطة المعنى بوصفه مدلولا متعاليا وغائية te-los، وضد التاريخ المحدد بوصفه تاريخا للمعنى.13

ولمنح الشرف لكل ما هو محسوس ومادي (الدال)، كان لابد من تقويض كل أسس المركزية العقلية التي هي «أساسا نزعة مثالية، بل هي رحم المثالية.» ولذلك، فإن «تفكيك وحدة المركزية العقلية فهو تزامنيا –وبعديا– تفكيك للمثالية أو للروحانية في كل صورها.»14 ومن هذه الزاوية أيضا، كان لابد للنص الماركسي أن يحتل مكانة متميزة في مشروع دريدا الفلسفي، وأن لا يثير حفيظته، لأنه على الأقل «نقد للمثالية.»15

وهكذا، ففي الوقت الذي تسعى فيه التفكيكية إلى تقويض أسس كل مركزية غربية؛ عقلية كانت أم صوتية، فهي تعمل على التأسيس لمركزية أخرى أكثر خطورة، إنها مركزية الكتابة والدال الماديين. وفي الوقت الذي تقول فيه بنسبية الأفكار والقيم، تطرح نفسها بوصفها بديلا مطلقا. ثم إن دريدا، وفي الوقت الذي يتوجه فيه بنقده إلى الميتافيزيقا الغربية، بوصفها محكومة بالطلاسم الماورائية وموسومة بها، يسعى هو نفسه إلى إرساء دعائم طلاسم ميتافيزيقية لاهوتية، لأن منهجيته مستمدة من التراث القبالي اليهودي. يضاف إلى هذا كله، اعترافات دريدا، نفسه، المتكررة، بصعوبة الانفلات من قبضة الميتافيزيقا، وأننا مضطرون إلى النهل من المعجم اللغوي للميتافيزيقا في الوقت الذي نقوم بتقويض بنائها، وأن إمكانية التفكير لا تغدو ممكنة إلا بتلك المفاهيم التي توسم بأنها ميتافيزيقية، وداخلها.

كل هذا يحول التفكيك إلى سلطة تعمل على تقويض أسس الميتافيزيقا الغربية في صورتها التقليدية. لتقدم، بالمقابل، ميتافيزيقا بديلة، أكثر خطورة وعنفا؛ ميتافيزيقا لا تغدو الحياة ممكنة فيها إلا على حساب موت، ولا لبداية أن تبدأ إلا على حساب نهاية؛ موت الطرف الذي كانت الميتافيزيقا الغربية ترفع من شأنه ونهايته. وهذا يفضح الأساس الإقصائي الذي قامت عليه فلسفة دريدا؛ فهي من أشد النزعات كليانية وتمركزا حول الذات، وإلغاء للآخر المغاير والمخالف، رغم قولها بـ«التعدد»، و«الاختلاف» و«المغايرة»!

الهوامش:

1-Jacques Derrida: L'écriture et la différence. Edition du seuil, paris, 1967, p: 412.

2-جاك دريدا: مواقع (حوارات). ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1992، ص15.

3-جاك دريدا: الكتابة والاختلاف. ترجمة: كاظم جهاد، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص:48.

4-جاك دريدا: مواقع. م.س، ص54.

5-المرجع السابق، ص16.

6-المرجع السابق، ص55.

7-جاك دريدا: الكتابة والاختلاف. م.س، ص47.

8-المرجع السابق، ص49.

9-روجي لابورت وسارة كوفمان: مدخل إلى فلسفة جاك دريدا، تفكيك الميتافيزيقا واستحضار الأثر. ترجمة: إدريس كثير وعز الدين الخطابي، أفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 1991، ص22.

10-جاك دريدا: مواقع. م.س، ص44.

11-جاك دريدا: الكتابة والاختلاف. م.س، ص154.

12-جاك دريدا: مواقع. م.س، ص42-43.

13-المرجع السابق، ص49-50.

14-المرجع السابق، ص15.

15-المرجع السابق، ص61.

لحظة تفكير

د.الطيب بوعزة

الأدب على سرير بروكست

تحكي الأسطورة الإغريقية عن شخصية قاطع طريق يدعى بروكست. كان يسكن في مدينة كوريدال. وكان يخرج إلى الطريق الرابطة بين أثينا وإيلوسيس، فيقبض على المسافرين، ليمارس عليهم تعذيبا بالغ الغرابة. وقد كانت أداته في التعذيب هي مقاس السرير. حيث كان يخدع المسافر بدعوى ضيافته، لكن بمجرد ما يدخله إلى بيته يبدأ في ممارسة عنفه السادي عليه. حيث كان لديه سريران واحد صغير الحجم جدا والثاني كبير جدا. فإذا كان المسافر من طوال القامة يمدده على السرير الصغير، ثم يقطع رجليه حتى لا يبقى من الجسد إلا ما يماثل حجم السرير. أما إذا كان من قصار القامة فيمدده على السرير الكبير، ثم يمطط جسده حتى يطول ويستوي على مقاسه. وكلتا العمليتين مؤلمتين جدا.

لكن هذه الأسطورة نجدها مروية عند بلوتارك بصيغة أخرى، وهي أن بروكست لم يكن لديه سوى سرير واحد. غير أنه كان سريرا خاصا لا مثيل له في شكله ومقاسه، ولذا فحتى جسد بروكست ذاته لا يناسبه.

أما عملية التعذيب فكانت هي ذاتها؛ حيث إذا وجد المسافرَ أقصر من السرير، فإنه يقوم بتمطيط جسده، أما إذا وجده أطول منه، فإنه في هذه الحالة يقوم بقطع رجليه حتى يكون الجسد على مقاس السرير بالضبط.

تكاثرت جرائم بروكست، لكن حظه العثر أوقعه يوما في مسافر من نوع خاص، إنه البطل الأثيني تيسي. فقام هذا الأخير بقتله بنفس طريقة التعذيب التي كان يمارسها على ضحاياه، أي التمدد على السرير والبدء في بتر ما لا يتناسب مع مقاسه، أو تمطيط الجسد حتى يتماشى مع مساحة السرير...

تلك هي حكاية هذه الأسطورة الشهيرة.. وإني إذ أستحضرها هنا فذلك للتمهيد لدراسة النقد. إذ أجد بين حالة بروكست وحالة النقد مشاكلة ومشابهة. وبين ساطوره وسريره، وبين طرائق النقد ومناهجه قرابة ونسب. وبين الجسد المسكين الذي يوضع للقطع أو التمطيط على السرير، والنص الأدبي الذي يوضع على طاولة النقد مقاربة إن لم نقل مماثلة !!

لذا كان استحضار هذا المحكي الأسطوري لتحليل وضعية النتاج الأدبي/الفني أمام النقد، آت من طبيعة الممارسة النقدية ذاتها.

ألا ترى أن الناقد يأتي النص بعدة منهجية جاهزة، فيقرأه ويحلله بناء على المنظور الذي تحدده تلك العُدَّةُ، فيخلص ولابد إلى تقطيعه، وإعادة تركيب أجزائه والحكم عليه، على النحو الذي يسمح به منهجه المبني مسبقا؟

لا ريب أن الجهاز المنهجي يتم بناؤه خارج النص، حيث يتبلور ويستوي قبليا؛ ونادرا ما نجد ناقدا مذهبيا يطوع منهجه للنص، بل الغالب أنه يطوع النص للمنهج، وليس العكس. ومن ثم فالجهاز النقدي يكون كالأداة التي تصنع قبل الموضوع الذي تزعم القدرة على الاشتغال عليه. ولما تتوسل تلك الأداة لتحليل ذلك الموضوع لابد أن يحدث نشاز وعدم تناغم بين الأداة النقدية الجاهزة والنتاج الفني المراد مقاربته.

لكن قد يقول المعترض على ما سبق: إن الأداة المنهجية النقدية ليست مادة ميكانيكية صلبة، حتى تناشز الموضوع الإبداعي على هذا النحو الذي تصفه هذه السطور، بل هي منطلق نظري يمكن للناقد أن يعيد صياغته ليتناسب مع موضوع اشتغاله النقدي رغم أن تلك الأداة تم تشكيلها قبله.

وهذا احتمال وارد، غير أن الثابت في الممارسة النقدية أن كثيرا من التطبيقات كانت بالفعل اعتسافا على موضوع اشتغالها. فتبدى المنهج فيها وكأنه سرير بروكست، بقالب مادي صلب لا يتغير ولا يتعدل، بل يتم استدخال الكينونة الإبداعية داخله، فتخرج بملمح خاص مراد لها ابتداء. إن هذه التطبيقات النقدية تأخذ النتاج الأدبي، وكأنه موضوع للتصرف والاستعمال، وتطبق أدواتها الإجرائية وكأنها منظورات مقدسة لا يجوز مراجعتها ، بله إعادة بنائها حتى تتناسب مع طبيعة الموضوع /النتاج الأدبي الذي تتناوله النقد.

وتلك فعلا هي ممارسة بروكست!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

■ د. عيسى الدودي

انفتاح السرد في المجموعة القصصية «فقاقيع» لجمال الدين الخضيري

(لأن البدانة ليست موضة، ولأن القارئ النهم والأكول الشره في طريقهما إلى الانقراض كما الديناصورات. تتبعت نظام حمية صارم:
تناولت وجبة خفيفة جدا..
كتبت قصة قصيرة جدا..
فأصبحنا رشيقين جدا..)1

تقديم:

استهل الكاتب والباحث جمال الدين الخضيري باكورة أعماله بعمل إبداعي ينتمي لجنس القصة القصيرة جدا، بعنوان «فقاقيع»، دشن به مشروعه الإبداعي في مجال السرد القصصي. وحتى وإن كان هذا هو أول أعماله فإن المتصفح لهذه المجموعة القصصية يدرك منذ الوهلة الأولى أنه أمام كاتب متمرس، يملك ناصية اللغة، يجعلها مطواعة بين يديه، يصوغ منها نصوصا محكمة البناء قائمة على التناغم الداخلي والترابط المتين بين مكونات المادة القصصية، مع امتلاك قدرة فائقة على اقتناص وانتقاء اللحظات المؤثرة والمتوترة من الواقع الاجتماعي والحياة اليومية. وهكذا فقد دخل غمار هذا الجنس الأدبي وهو متمكن من تقنياته وخباياه الفنية والجمالية، ضمن رؤية جمالية واضحة، لهذا جاءت نصوصه غاية في المتعة والجاذبية، يجد القارئ متعة كبيرة في قراءتها والإبحار في عالمها.

ونظرا لأهمية هذا العمل الإبداعي، والإضافة النوعية التي يقدمها في الساحة الأدبية ـ على الأقل في مجال اختصاصه ـ فإننا ارتأينا أن نتناوله من زاوية الانفتاح الأجناسي والمعرفي، ورصد التقاطعات داخله. فكما هو معلوم فإن القصة القصيرة جدا جنس أدبي يتميز بالانفتاح على الفنون والمعارف والأجناس الأدبية الأخرى، فيمكنه أن يوظف الحكي المشهدي أو السرد بعين الكاميرا، والسرد القصصي والروائي، والمحكي الشعري، والمثل، والحكاية، والخرافة، والنكتة، والصورة التشكيلية، والصراع الدرامي.. وحسب الدكتور جميل حمداوي فإن: القصة القصيرة جدا تتخذ عدة أشكال وأنماط كالخاطرة والأقصوصة واللوحة الشعرية واللغز والحكمة والمشهد الدرامي وطابع الحبكة السردية المقولبة في رؤوس أقلام2. كل ذلك يجعل منها لوحة فنية تتعدد فيها الألوان والبصمات، وتتقاطع فيها الرؤى والأجناس الأدبية.

1 – المحكي الشعري:

الأمر الذي يلفت النظر – بشكل بارز – في هذه المجموعة القصصية، هو تقاطع السرد مع الشعر، فالكاتب يكتب بلغة قريبة من دائرة الشعر، تستمد منه الشاعرية والشعرية معا، في إطار ما يسمى بالشاعرية السردية أو المحكي الشاعري، حيث تكون لغة النص السردي كثيفة ورمزية ومجازية وإيحائية تتجاوز اللغة المعيارية والتقريرية والإنشائية، وعلى حد تعبير جاسم خلف الياس: «هي لغة شعرية تستعير من النص الشعري إمكاناته التي تجعل القارئ يتعامل مع تلك الموجودات النصية (الكلمات/ العلائق) تعاملا شعريا يمنح القصة غنائية مميزة يعلو فيها البوح الشعري الوجداني والمناجاة»3. ويضيف عبد الدائم السلامي مؤكدا على الشعرية في تناول الواقع داخل النص القصصي: «فإنه يصح القول إن القصة القصيرة جدا هي النمط الأدبي الأكثر قدرة على تقطيع الواقع وتَمَثُّلِ تفاصيله لبناء معناه الشعري..»4. أما سعاد مسكين فعلاقة القصة القصيرة جدا بالشعر تعني عندها بشكل من الأشكال قصيدة النثر، وترى أن: «..تداخل الشعري بالسردي في المتن القصصي القصير جدا عند المبدعين الذين نزحوا من الشعر للكتابة في هذا النوع السردي، ولم يستطيعوا التخلص من إيحائية اللغة وشعريتها»5، وهذا الربط وإن كان صحيحا في بعض جوانبه ويمكن أن نسم به بعض المبدعين، فإنه لا يمكن أن نعممه على كافة المبدعين في مجال القصة القصيرة جدا، لأن شقا مهما منهم اختار أن يحصر اهتمامه داخل مجال السردات فقط، وتراوح إبداعه بين الرواية والقصة والقصة القصيرة ثم القصة القصيرة جدا دون تحريك قلمه وقريحته في مجال الشعر.

والشاعرية من هذا الجانب لا يجب أن تهيمن على النص القصصي وتحرفه عن مساره القصصي، بل المطلوب هو أن تتماهى لغة السرد القصصي مع لغة الشعر، دون الإفراط في هذه الأخيرة والمبالغة فيها. وعليه فإن اللغة الشعرية يمكن إدراكها في المفردات والتراكيب والصور، والغنائية التي هي من أركان الخطاب الشعري، والغموض الذي يعد من الركائز الأساسية للشعر، والإيقاع الداخلي الذي يهيمن عليه التوازي والتكرار والمقابلة...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فمن ناحية اللغة، فإنه تكاد تكون كل العناصر المكونة لفن القصة القصيرة جدا والمتحكمة في مفاصله، تستمد ماهيتها ووجودها من اللغة، وتتكئ عليها في مراحل تكونها وتشكلها، فهي التي تحدد ـ في المقام الأول ـ سر نجاح الكاتب أو فشله، وهي التي تكشف الفروق بين كاتب وآخر، وعلى العموم فهي أساس العمل الإبداعي ومفتاحه السري. وهكذا فإن اللغة في هذه المجموعة القصصية زئبقية إلى أبعد الحدود، مكثفة بالحمولات النحوية والتركيبية والبلاغية والإيقاعية.

وأول ما يمكن أن يستوقفنا في هذه المجموعة القصصية من زاوية اللغة، هو أنها – في كثير من جوانبها – تميل إلى الكلام الحوشي والغريب والمعقد، الذي يحتاج فيه القارئ إلى وقفات للتمعن في الكلمات ومحاولة فك ألغازها وطلاسمها ورموزها، ولعل هذا يدفعنا إلى القول أن هذه المجموعة تحتاج لقارئ متمرس في اللغة عارف بخباياها ودروبها، والغموض كما هو معروف يبقى أولا وأخيرا مزية من مزايا الشعر مادام يخدم مقصدية النص وأغراضه. وهذه بعض هذه المفردات المستعصية الواردة في أماكن متناثرة من المجموعة القصصية: (دبق، الرهز، النهز، ربْكًا...).

ومن ناحية خلق إيقاع موسيقي جذاب وعذب داخل النصوص، فإنه – على ما يبدو – حاول الكاتب جاهدا أن يكثر من الجناس ويتلاعب باللغة لموسقة مقاطع من قصصه، والأمثلة كثيرة في هذا العمل الإبداعي، مثل: [قصف، قطف/رحلة، نِحْلة/ عفس، عسف/ الرهز، النهز/ يتمطى، يتخطى/ يَعُضُّنِي، يَعِظُنِي/ شيح، ريح/ نفخا، نفحا، نفجا/ إحصاء، إخصاء/ تسعى، أفعى/ تتوسل، تتسول..]. ويمكننا هنا أن نضيف مثالا آخر في سياقه النصي من قصة [من مشاهدات الرائي اللامرئي]: «أرى البيداء ترعفني، لا ترفعني، لا تعرفني من غير قرطاس ولا قلم».

وفي محاولة منه لتوليد التوازي، نلاحظ أن كثيرا من النصوص تخترقها الازدواجية والثنائية في الخطاب والتقابلات أو الثنائيات الضدية، والأمثلة على ذلك كثيرة من ذلك، قوله في قصة [صراخ مركب]: «الإنسان سيد ما هو خارجه، وعبد لما هو داخله»، وفي قصة [ربوتان]: «كانت فتاة فارعة الطول، هضيمة الكشح..

أما هو فكان قصيرا»، أضف إلى ذلك الكلمات المتقابلة التي جاءت على غرار الطباق: (قبل≠ دبر/ تروح≠ تغدو/ صيف≠ شتاء..). ويحضر كذلك بشكل ملفت للنظر التكرار الذي يضفي على النصوص جرسا موسيقيا متناغما كما في قصة [حمية]:

«تناولت وجبة خفيفة جدا..
كتبت قصة قصيرة جدا..
فأصبحنا رشيقين جدا..»

وكذلك في قصة [العتـَّـال]:

«– الحمال أرسلناه إلى المهجر
– الحمال موجود في المتجر
– الحمال غادر المتجر».

ولتغذية النصوص السردية بالخيال الشعري، فإنه يوظف كل الأشكال الفنية التي تعزز هذا الجانب، كالتشبيه والاستعارة والتورية والانزياح والرمز والعلامات، وذلك بأسلوب شاعري تتأجج فيه العاطفة الجياشة وتبلغ أقصى مداها، كقوله في قصة [كلمات]: «أرى البحر يطل من عينيك، وشعرك جواد جامح»، وفي موضع آخر يقول: «أرى البيداء ترعفني، لا ترفعني، لا تعرفني من غير قرطاس ولا قلم. أراها تسربلت عارية عاوية، تحفل بالقفار والآبار، تقتلعني، تبتلعني، في كل ثقب باب، أو خرمة خيمة تلتقي العيون بالعيون، تَتَسَقَّطُ الثنايا والزوايا، لا هسيس ولا جليس...».

كل هذه الخصائص وغيرها من خصائص فن الشعر التي تخترق النصوص السردية، هي اختيار للقاص يستجيب فيها لصيغة الكتابة الحديثة وتقنياتها، يقول خليفة ببا هواري عن هذا التوجه في المزج بين ما هو سردي وما هو شاعري: «ثم إن هذا الاختيار يساهم في صنع شاعرية وشعرية هذا الجنس، من خلال البحث عن أسلوب تعبيري سلس يساهم في تأطير النصوص، ضمن رغبة الكاتب في جعل النص القصير نصا للاستماع أكثر منه للقراءة. وهو ما يبحث عنه كتاب القصة القصيرة جدا عندما يؤكدون على أن هذا النوع من الكتابة هو استجابة لمطلب العصرنة في زمن السرعة».6

2 – الانفتاح على المسرح والتوتر الدرامي:

المتصفح لهذه المجموعة القصصية تطالعه كثير من النصوص التي تتقاطع مع الفن المسرحي، أو تخترقها على الأقل بعض خصائصه ومميزاته. وبذلك تستوقفنا في هذه الأضمومة عدة نصوص ذات طابع درامي، يغلب عليها التوتر، وتميل إلى الصراع وكشف التناقضات بين الأفكار والمبادئ والتصورات، وتدخل فيها الشخصيات في صدام مع بعضها بعضا، مما يضفي على هذه النصوص زخما من الحيوية والحركة والدينامية التي تساهم بشكل وافر في خلق التشويق وإثارة انتباه القارئ. ولعل توظيف جوانب من تقنيات الفن المسرحي هنا ليس غريبا أو بعيدا عن كاتبنا جمال الدين الخضيري الذي يدخل المسرح في مجال اهتماماته وأبحاثه، إذ إلى جانب كتاباته القصصية يعد من النقاد المسرحيين الذين لهم دراية واسعة بهذا الفن.

وفي هذا الإطار فإن هذا العمل الإبداعي الذي بين أيدينا يتضمن عدة شواهد تؤكد حقيقة سعيه لخلق تقاطعات وتداخلات بين هذه الفنين. من ذلك القصة المعنونة ب [قناع] التي جاءت على شاكلة الحوار المسرحي الذي ساهم في بناء أحداثها، بالإضافة إلى توظيفه فيها معجما جاء من عالم المسرح مثل (قناع، مسرح، تُمَثـِّـل):

«هو: أود أن أشتري قناعا يا حبيبتي.
هي: لِمَ، أتنوي أن تمثل في مسرح؟
هو: لا، لكن حتى يبدو وجهي محايدا وأنا أغازلكِ، و...
هي: أتضع قناعا على قناع؟!
صفقت في وجهه الباب وهي تقول:
ـــ في الوقت الذي كنت أنتظر أن تتجرد من أصباغك، تتمترس في قلاعك».

لكن الاستفادة من المسرح بشكل ظاهر وجلي تبدو واضحة في قصة [من مشاهدات الرائي اللامرئي]، التي جاءت في بنائها وهيكلها الخارجي على شكل مسرحية، مكونة من تمهيد وثلاثة مشاهد وخاتمة؛ وهكذا فقد مَهَّدَ لها بمدخل على لسان الراوي بدأه هكذا: «مَشاهد قد تكون شَهَادة ومُشاهَدة...»، ثم توالت بعدها المشاهد التي قسمها إلى ثلاثة:

المشهد الأول: أراهم في الميترو، في حمام السباحة، في كوكب ما، في اللامكان،...
المشهد الثاني: أرى البيداء ترعفني، لا ترفعني، لا تعرفني من غير قرطاس ولا قلم...
المشهد الثالث: أرى الميترو نفسه يشق البيداء. تمتد «البركة الحسناء، كالفسائل تُستورد بنادلاتها ومرتاديها الأسواق...

وفي الأخير أنهى هذه القصة بخاتمة على هذا النحو: (كم كنت هائجا في فلوات ذاتي تطوقني طاقية إخفاء، يتخطاني مراقب التذاكر، وأنا أمتطي ميترو الأنفاق!!).

ما قلناه عن حضور المسرح في إعمال الكاتب يقودنا إلى الحديث عن ركيزة أساسية يقوم عليها المسرح وهي بنية الصراع التي تهيمن على جل النصوص التي اشتغل عليها الكاتب، فالشخصيات تجد نفسها باستمرار في صدام ومواجهة مع ذوات أخرى، والمبادئ والتصورات تتقاطع وتتنافر، والمصالح تتضارب بين الأطراف المختلفة، والأمر ونقيضه هو السائد والمتحكم في متن النصوص. يؤكد هذه الحقيقة عبد العاطي الزياني في محور سماه «جدل النقائض» من كتابه (الماكروتخييل في القصة القصيرة جدا بالمغرب)، إذ يقول: «..فالنقيض يستمد حضوره الملح من صراعه مع الآخر المختلف الذي أوجدته صيرورة الحياة، ومن ثم فالصراع والتدافع يتماثل وجوده في الواقع وفي السرد، ومن ثم ستكون الشخصيات حاملة قيما مخالفة لغيرها»7.

وهكذا فقد عالج بهذا الصدد التناقضات الاجتماعية للإنسان المعاصر، إذ في الوقت الذي يوجد هناك من يموت جوعا، هناك من يموت بالتخمة، والصراع مع المدنية التي تحرم الإنسان الراحة وهدوء البال. وتمتد المواجهة والصراع إلى المظاهر والسلوكيات السلبية كالرشوة والنفاق والأنانية والتجسس، ولنتابع مع الكاتب ما يلي في قصة [الغانية والملتحي]: «قالت وهي تضج بالمساحيق:

– عِظْنِي يا شيخ.

ظل محدقا فيها مأسورا بجمالها الوحشي الصاعق، حتى اعتقدت أنه تاهت منه لفظة البدء. فقال:

– تساوينا في هذا، أحتاج اللحظة إلى من يَعُضُّنِي، عفوا، إلى من يَعِظُنِي مثلك.

عَضَّتْ شفتيها، وانصرفت متمايلة، ثانية أعطافها».

ثم إن هذا الصراع يرد في بعض الأحايين على شكل صراع داخلي يتم التعبير عنه على شكل مونولوج يخاطب فيه الكاتب نفسه، كما في قصة [فراق] التي جسدت الحرب المستعرة والمعاناة الشديدة للتخلي عن التدخين، إذ عمد في هذه القصة إلى شخصنة السيجارة التي تحولت إلى إمرة فاتنة تملك كل مقومات الإغراء والإثارة، لكنه استطاع مقاومة فتنتها: «أخيرا قررت أن أتخلى عنها ولا أولي وجهي شطر مضانها يكفي ما مضى.. مع ذلك كانت تتقاسم معي ميزانيتي الضئيلة.. وكانت لا ترفض أن نتناوب عليها أنا وصديق لي.. كم كان يحلو لها أن ترمي بثقلها على صدري أو على صدورنا وتغرقنا بأريجها المميز.. أما هذه المرة فلا، فإن إرادتي من حديد، فها أنا ذا أرميها إلى الأبد غير آسف.. إلى الجحيم سيجارتي.»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

3 ــ المستنسخات النصية:
العنصر الآخر المساهم في انفتاح النص، هو التناص والمستنسخات النصية، إذ يقوم النص الأدبي بعملية امتصاص للغات، والخطابات الشفهية أو المكتوبة، والنصوص الشعبية أو العالمة، سواء كانت تاريخية أم فلسفية أم دينية، قديمة أم حديثة. أي إن هذه النصوص تكون: «مفتوحة على الحمولات الثقافية والواقعية والمستنسخات الإحالية والمرجعيات التراثية في إطار التناص، فيغدو النص القصصي في هذه الحالة متفاعلا في حاجة إلى القراءة وقراءة القراءة حسب اختلاف القراء وسياق النص المقروء»8، ويصبح قادرا على استيعاب شتى الخطابات والأفكار، وبذلك فإن: «ميدان عمله ميدان واسع، يشمل كل ما أنتجته الحضارة الإنسانية»9. فهذه الإحالات المعرفية تقحم النص الأدبي في حوارية مع النصوص والمرجعيات الفكرية الأخرى. فيغدو النص من هذه الناحية متعدد الأصوات، ومفتوحا ومتداخلا ومتفاعلا مع النصوص الأخرى التي يدخل معها في علاقات، فيؤسس بذلك للاختلاف والتنوع والتداخل الإيجابي. وكلما كان النص يتميز بتعدد المراجع التي يحيل عليها، واختراقه من طرف الذاكرة التراثية والشعبية، فإنه يكون غنيا ودسما وجذابا. وهذا ما يمكن ملاحظته في قصص جمال الدين الخصيري التي جاءت حبلى بهذه المستنسخات والتناصات، وهنا سنحاول رصد أنواع من المتناصات، من قبيل:

أ – المتناص الديني: يتعلق الأمر بالإحالات الكثيرة على القرآن الكريم، وتوظيفه بشكل يخدم المتن القصصي ومقصديته، مثل: «هم بها وهمت به..تحسس قميصه في ذهول فلم ير أنه قدَّ من قُبُلٍ ولا دُبُر» في قصة [حالة طوارئ]، وقوله في قصة [اختراع]: «فيخيل إليه أنه أصبح قاعا صفصفا، تذروه الرياح..»، وكذلك في قصة «التنين الفارغ فاه»: «في المطعم الشرقي، انتبذت مكانا غير شرقي، تتناول طعامها في تأنق».

ب – المتناص الفلسفي: الذي يحيلنا على شخصيات ورؤى فلسفية، كما هو الشأن مع الفيلسوف داروين ونظريته حول النشوء والارتقاء التي ترجع أصل الإنسان إلى القرد، لكن الكاتب وظف هذا المعطى الفلسفي دون أن ينساق مع هذه النظرية، وذلك بكشف جوانب من طبيعة الإنسان المعاصر الذي تخلى عن إنسانيته وانحدر إلى مستوى الحيوان. جاء في قصة [قرد..قرد]:
«في حديقة (داروين) القائمة في ضواحي المدينة سرعان ما وقف الطفل عند أحد الأقفاص وقال صائحا:
– أهذا هو القرد يا جدي؟
– قال الجد: نعم يا حفيدي..
– قال القرد: نعم يا حفيدي..»
وكذلك فعل مع ديكارت في قصة [مسح الطاولة]، وبودلير في قصة [الأزهار المندغمة].

ج – المتناص التاريخي: إذ يقوم الكاتب باستحضار شخصيات وأحداث تاريخية، مثل شخصية عباس بن فرناس، وحرب داحس والغبراء، والفتنة الكبرى.. ويقوم بتطويعها وتوظيفها في المحكي السردي، بعد أن يبعدها عن سياقها التاريخي، ثم يعمل على تحيينها وإقحامها في الواقع الاجتماعي لخدمة القضايا والهموم الراهنة.

د – المتناص الأدبي والفني: لا يفوت الكاتب الاستفادة من التراث الأدبي والفني بكل ألوانه، فقد رأينا آنفا كيف أن الفن المسرحي يخترق عددا من قصصه، ثم الفن التشكيلي الذي يستوقفنا في قصة [بورتريه] عندما يقول: «أراد أن يختزل ملامح مدينته في لوحة تشكيلية على شكل بورتريه لامرأة تغزوها ضحكة جوكاندية»، ونجد كذلك في موضع آخر من هذه المجموعة، وبالضبط في قصة [لوحة]: «زرت معرضا للفن التشكيلي، فجذبتني لوحة تتشابك فيها الخطوط والألوان، ويتخاصم على أديمها الغموض والفصاحة. قرأت فيها كل شيء ولم أستوعب أي شيء». وللفن السينمائي كذلك حَيِّزُهُ من خلال توظيف الرسوم المتحركة خاصة «توم جيري»، جاء في قصة [سباق تسلح]: «لجأ القط إلى كوخ العم (توم). استعار منه وسائل حربية تعينه على الإغارة والمطاردة.
اضطر الفأر بدون أن يجاريه ويستعين بالحليف (جيري) وتجريب أشكال غير مسبوقة من التخفي والهروب». أما الشعر فهو كذلك له حصته ونصيبه كما هو الحال في قصة [حب على شاكلة البعير] التي جاء فيها: «زارتني خليلتي كعادتها في غرفتي نهاية هذا الأسبوع. وما طفقنا في عزف وصلة غرامية رائقة حتى بدأ كلبي المدلل يضايقني ويهش وينبح ويلح علي إلحاحا أن أكلم فتاتي في أمره. سرعان ما عربد التجهم على وجهها وساحتها فقالت:
– ما به؟
– يريد أن تجلبي له كلبتك. له حاجياته الغريزية مثلنا، أليس كذلك..
– لكن الأمر لا يستقيم...
– لا يستقيم !! ولم؟
– لو كان الأمر يتعلق بحيوانات أخرى ربما..أما أن نتساوى مع الكلاب فلا..
– ومع أي الحيوانات تريدين أن نتساوى؟
– ألم تسمع قول الشاعر: (وأحبها وتحبني ويحب ناقتها بعيري)».
الملاحظ هنا في ذيل هذه القصة التوظيف الذي يصل حد الاقتباس من شاعر آخر هو المنخل اليشكري، الذي قال بيته الذي صار أشهر من نار على علم: (ما شف جسمي غير وجدك فاهدئي عني وسيري/ وأحبها وتحبني ويحب ناقتها بعيري)، لكن الكاتب قام بمحو النص الأصلي، أو على الأقل إظهاره في صورة باهتة، وفي المقابل أضفى عليه سمات وخصوصيات ذاتية نزعت منه جانبه التاريخي والماضوي، وجعلته ماثلا أمامنا في الواقع يعبر عن المرحلة واللحظة الراهنة والحياة الواقعية والاجتماعية.
وفي نموذج آخر من النص يقول: «أرى البيداء ترعفني، لا ترفعني، لا تعرفني من غير قرطاس ولا قلم»، ويبدو التصرف هنا واضحا في البيت الشعري المشهور للمتنبي الذي يقول فيه: (الخيل والليل والبيداء تعرفني/والسيف والرمح والقرطاس والقلم).

هـ – المتناص الشعبي: يتكئ الكاتب في هذه المجموعة على كثير من الأمثال والنكت والمسكوكات، وهي في مجملها أقوال سائرة تتناقلها الألسنة في التداول اليومي، مثل: (ليس في القنافذ أملس/ زوبعة في فنجان/»إن وراء البغلين ما وراءهما» صيغت العبارة هنا على غرار المثل القائل: «إن وراء الأكمة ما وراءها»/ ضربوا الأخماس في الأسداس/ السندباد/ التبركيك..). والتناص من هذه الناحية يتقاسمه ما هو شرقي ينتمي للثقافة الشرقية، وما هو محلي يرجع للبيئة المغربية.
وفي الأخير نخلص أن الكاتب جمال الدين الخضيري في هذه المجموعة القصصية استطاع أن يمنح للسرد القصصي بالمغرب قيمة مضافة، من خلال التقنيات التي أودعها عمله الإبداعي، وعلى رأسها قدرته على السعي لتهميش فكرة الصفاء الأجناسي، وتعزيزه الانفتاح والحوارية، وتأكيده على تعدد الأصوات وخلق التقاطعات ومواطن الالتقاء داخل مجموعته «فقاقيع». وما قلناه حول هذه المجموعة يحتاج إلى مزيد من الأضواء التي ستكشف الأسرار الفنية التي تخترق هذا العمل الإبداعي.

الهوامش:
1- فقاقيع: قصص قصيرة جدا، جمال الدين الخضيري، التنوخي للطباعة والنشر والتوزيع/ الرباط، طبعة 2010، ص: 44.
2- القصة القصيرة جدا في المغرب: قراءات في المتون، د. جميل حمداوي، منشورات مقاربات (مجلة العلوم الإنسانية)، الطبعة الأولى 2009، ص: 12.
3- القصة القصيرة جدا نوعا أدبيا، جاسم خلف الياس، مجرة: فصلية إبداعية نقدية، عدد ممتاز حول القصة القصيرة جدا، العدد: 13، خريف: 2008، ص: 30.
4- شعرية الواقع في القصة القصيرة جدا (قصص عبد الله المتقي ومصطفى لغتيري أنموذجا)، عبد الدائم السلامي، منشورات أجراس، المطبعة: دار القرويين، الطبعة الأولى: 2007، ص: 6.
5- القصة القصيرة جدا في المغرب: تصورات ومقاربات، د. سعاد مسكين، التنوخي للطباعة والنشر والتوزيع/ الرباط، الطبعة الأولى: 2011، ص: 21.
6- بنيات الصراع في «مضلة في قبر» لمصطفى لغتيري، خليفة ببا هواري، المنعطف الثقافي، العدد: 211، السبت/الأحد 20/21 شتنبر 2008، ص: 6.
7- الماكروتخييل في القصة القصيرة جدا بالمغرب، د. عبد العاطي الزياني، منشورات مقاربات: سلسلة بحوث المجلة، الطبعة الأولى يناير 2009، ص: 28.
8- المقاربة النقدية للقصة القصيرة جدا بالمغرب: الدكتور جميل حمداوي نموذجا، عيسى الدودي، الرواي: دورية تعنى بالسرديات العربية، العدد: 22، ربيع الأول 1431هـ/ مارس 2010م، ص: 73.
9- نحو تحديد المصطلحات: التناص..الأدب المقارن..السرقات الأدبية، إبراهيم نمر موسى، علامات في النقد: المجلد 16، الجزء: 64، صفر 1429هـ/ فبراير 2008، ص: 68.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أفكار متطرفة

** يونس إمغران

كفى من تشحيم بطون الأساتذة الجامعيين

** إذا كانت الجامعة كمؤسسة علمية عاجزة في المغرب عن اقتراح وإنتاج المعرفة وتطويرها، فإن هناك أسبابا عدة ترشحها للإستمرار في هذا الوضع، بل والحرص على بقاء هذا الوضع بكل اختلالاته وسلبياته وأوهامه إلى أن يقضي الله أمرا كان مفعولا.. غير أن ما يؤسف له، هو أن أساتذة الجامعة يلعبون أدوارا شتى ومتنوعة مقرفة وسيئة للغاية، تزيد من أزمة الجامعة، وتطيح بها بعيدا عن أي أمل في التغيير أو تجديد البناء.

وقبل أن أكشف عن طبيعة هذه الأدوار السلبية لكثير من هؤلاء الأساتذة، أشير إلى أن هناك إرادة سياسية ترمي إلى إضعاف دور الجامعة في تقديم المعرفة وإنتاجها، وفي تخريج طالبات وطلبة أكفاء وقادرين على العطاء والعمل وبناء المجتمع.. وهذه الإرادة ليست أمرا جديدا، ولست أول من يتحدث عنها ويفضحها، وإنما هي قديمة، وتعود إلى سنوات الاستعمار الفرنسي والإسباني الغاشمين وما بعدهما.

ولعل المتأمل في ظاهرة إرسال أبناء بعض «قادة» ما سمي بالحركة الوطنية إلى الخارج للتعلم والدراسة، يكفي لمعرفة الجواب عن السؤال التالي: «لماذا أصر مسؤولو ما بعد الاستقلال على إبقاء الجامعة المغربية ضعيفة التربية والتعليم، في الوقت الذي كانوا فيه متحمسين لإرسال أبنائهم إلى فرنسا (بالذات)؟.

لكننا كنا نعتقد أن تمكن عدد كبير من أبناء الطبقة الفقيرة والمتوسطة من ولوج الجامعة كأساتذة، سينهي حلم تجهيل المغاربة وتغفيلهم، بجعل الجامعة مختبرا حقيقيا لإنتاج المعرفة والتنمية، وللإرتقاء بالإنسان / المواطن المغربي في سلم الكرامة والحرية والعدالة.

إن اعتقادنا هذا – للأسف الشديد – لم يكن صائبا، لأن أغلب هؤلاء الأساتذة نظروا إلى الجامعة كصفقة تجارية مربحة، أو لنقل بعبارة مغربية مشهورة، نظروا إليها كلقمة للعيش.. حيث انتصبوا بهمة ونشاط لتدريس مواد جاهزة أبدعها مفكرون وعلماء عرب وغربيين دون أدنى اجتهاد منهم أو تمحيص، منتظرين أواخر الشهور للإمساك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جل الأساتذة الجامعيين كسالى لا يبذلون أي تعب من أجل مواكبة تطورات الواقع الثقافي والمعرفي والعلمي...

بأجور عرقهم الذي ينشف قبل أن يخرج من مسام جلودهم.

إن جل هؤلاء الأساتذة كسالى لا يبذلون أي تعب من أجل مواكبة تطورات الواقع الثقافي والمعرفي والعلمي المتعلق بما يدرسونه. يقتاتون من كتب غيرهم، ومن مؤلفات رجال علم رحلوا عنا منذ عقود طوال، وإذا ما اجتهدوا في تقديم محاضرات ما، فإنها غالبا ما تكون فصولا كاملة وحرفية من من هذا الكتاب أو ذاك.. إنهم لا ينتجون ولو مقالة علمية واحدة طيلة العام الدراسي، ويبدعون فقط في إحالة طلبتهم بالرجوع إلى مراجع معينة.

أبمثل هؤلاء يمكن أن نتحدث عن جامعة مغربية معطاءة؟ مساهمة في بناء المواطن؟ مشاركة في ضمان الأمن المعرفي والثقافي للأمة؟ إننا نتكلم هنا عن أساتذة الآداب والقانون والاقتصاد والعلوم السياسية (يقول عنهم طلبتهم باللغة العامية: نقالة درجة أولى).. أما أساتذة العلوم والتقنيات (إلا من رحم ربك وهم فئة لا تتجاوز أصابع الكف) فإنهم أبعد الناس عن الإبداع والابتكار.

والطريف هو أنه بالرغم من أن هؤلاء الكسالى لا يجتهدون و لا يبدعون، فإن الدولة لا تتورع عن ترقيتهم والزيادة في أجورهم، في الوقت الذي تعتمد فيه الدول التي تحترم نفسها معيار الإنتاج العلمي أساسا لأي ترقية أو زيادة في الأجر.

نحن لا نعمم، لأن هناك أساتذة – رغم قلتهم – يبدعون طيلة العام الدراسي في إنتاج كتب علمية وثقافية جيدة، وينشرون على صفحات دوريات ومجلات عربية وأمريكية مقالات علمية رصينة وجديدة المضمون، ويطلون علينا – كل أسبوع تقريبا – من كثير من المواقع الإلكترونية بمقالات رأي وتعليق تؤكد ارتباطهم القوي والمتصل بواقعهم الاجتماعي والسياسي.. بل ويسارعون إلى المشاركة في أنشطة حقوقية وثقافية بمداخلات تزخر بالجديد والمثير للجدل.. لهؤلاء نصفق.. وبهؤلاء يمكن لنا أن نرفع من قدر الأمة و نعيد لها عزتها.. وبهم قد تتحول الجامعة المغربية إلى مؤسسة فاعلة ومؤثرة في بناء الوطن والمواطنة.. وللدولة نقول: كفى من تشحيم بطون الأساتذة الكسالى بأكياس من أموال الشعب، فإنهم لا يستحقون ذلك أبدا.